رولان بارت

لذة النص

ترجمة: د. منذر عياشي

Roland Barthes

Le plaisir du texte

Éditions du Seuil

كان الخوف هو الهوى الوحيد في حياتي

هوبس

لذة النص

بين الترجمة والابداع

عندما يأتي الحديث عن كتاب (رولان بارت) لذة النص، يلاحظ أنه كتاب يستحيل ترجمته.. وبذلك تكون القراءة بديلاً للترجمة. ولقد جعل بارت من اللذة موضوعاً لحديث نظري في لذة النص. وقبل أن نبدأ بأي سؤال بادرنا الدكتور منذ عياشي بالاجابة التالية:

○ اللذة تأتي هكذا، إنها حضور من غير سؤال ، ووجود يعم كل شيء دون أن يتموضع في شيء .. وليس شيء للذة أقتل من سؤال يستفسر عن موضوعها . اللذة ليست موضوعاً . إنها هي . وإنها لتتكشف دائماً من غير سؤال . وسعادة الملتذ كالنور ، تأتي بقدح زناد الروح ، فلا يدركها إلا من تحرر من نفسه جسداً ودخل في نفسه نصاً .

*** ولكن لا بد من السؤال لكي نمتحن وجود اللذة . لقد قمت بترجمة عدد من الكتب ، وقمت أخيراً بترجمة كتاب « لذة النص » لرولان بارت » ،**

فأي الكتب من كل ما ترجمت كنت فيه مترجماً وأيها كنت فيه مشاركاً ؟

○ في الواقع ، أنا لم أترجم أي كتاب ، ودعني أقول بصراحة ، أنا لست مترجماً ، إنني مجرد قارىء يسجل فيما ينقل مخاضـه الخاص . وعن هذا الموضوع يمكنني أن أقول إنني أضع من ذاتي فيما أترجم أكثر مما أترجم . وهذا القول قد يكون فضيحة ، ولكن اللذة هكذا تكون .

ترجمت ، كتـاب (لذة النص) مثـلاً ، ترجمة قارىء لا ترجمة مـترجـم ، ولقد أردت لهذه الترجمة أن تكون صـادقة ، أي أن تكون مطابقة للأصل . ولكن لأي اصل ؟ ولعلي لا أكذب الظن إذا قلت إن (رولان بارت) نفسه لا يملك الأصل . إنما هو ناسخ سجّل ما وعاه ليبلغه . ورب مُبَلَّغ أوعى من مُبلِّغ . فالأصل هو الغيبة . والنص الذي ترجمته هو صورة الغياب كما نسخها (رولان بارت) .

وما دام الأصـل هو صورة الغياب ، فإن النص الذي بين أيدينا لا يحمل ضمانة تمامه ولا وثوقية كماله . فثمة شيء عنه على الدوام غائب . ولذا ، فهو ينفي نفســه ليكون معنى مختـلفاً ، بل ومخلّفاً في قراءة كل قارىء. أليست الترجمة، هي أيضاً، قراءة في نص؟ غير أن المعنى، رقد سجل هنا ، لم يتأسس على أصل ، ولا على منسوخ . وإنه ليمضي كذلك في غيبة مضاعفة : إنه معنى قراءة منتجة للنص ، ومعنى نسخ جديد لمعنى قراءة جديدة .

إن أي ترجمة هي هذا . ولذا ، فإن النص يلد بها مجدداً على صورة صوتية ، وصرفية ، وتركيبية ، ودلالية جديدة . وبها يتحول عن جسده اللغوي ، إلى جسد لغوي آخر . وهذا التحول هو محاولة لإعادة الماضي

في ذاكرة النص . وإنها لعمـلية مستحيلة ، لولا أن الممكن اللغوي هو الذي يحققها . ولكنه يحققها كما يريد : إنه يجعل الماضي اشارة لغوية . ويهبها حرية الحضور . ولكنه يشترط عليها : التغير ، والانحراف ، والقدرة على التجاوز .

*** ماذا يبقى من النص (الأصل) بعد ترجمته إذن ؟ أو لنقل ماذا يبقى من النص (المنسوخ) بعد قراءته ؟**

○ لا يبقى شيء . فالنص الجديد يلتهم القديم ، ويتحول به إلى امكان لغوي آخر ينذر بقراءة تلتهم هي الأخرى جديد النص المتحوّل لتتحول به بدورها ، وهكذا دواليك .

*** إذا كانت هذه رؤيتك .. فكيف تقدم لذة النص ؟**

○ إذا كانت هذه هي رؤيتي ، فكيف اقدم هذا الذي صار بين يدي جسداً ـــ نصاً يثغثغ ، ويصخب ، ثم يتوارى حتى لا يكاد يبين ، أو يظهر حتى يمل الوضوح معناه ؟ كيف أقدمه وهو الشريد المتغير ؟ أعتقد أن ليس ثمة مغامرة هنا . إنه الخوف فقط . الخوف الذي يحول دون اللذة . إنه الخوف التاريخي القابع فينا . إنه الخوف من ... سلطات بعضها فوق بعض . ولكن ماذا لو أني لم أعد بالخوف أشعر ! أهو انفلات من السلطة ؟ ليس هذا فقط . إنه الحلم الذي تراه وأنت يقظان : إنه لا يأتيك وأنت عنه غافل ، ولا ينقطع بك وأنت فيه راغب

إنـه مـا تحققـه . إنه اللذة التي ينهض بها الجسـد ـــ النص ، النص ـــ اليقين، اليقين ـــ الحرف ، الحرف ـــ الصوت ، الصوت ـــ المسهسة . أجل المسهسـة . هسهسـة اللغـة . ولعلي أحسن صنعاً إذ أقدم « لذة النص » بنص كتبه بارت عن هسهسة اللغة في كتاب له سماه : « هسهسة اللغة» Le bruissement de la langue وبهذا أقدم بارت ببارت ، و« لذة النص » بـ « هسهسة اللغة » .

* نحن في غرابة مما تقول .. شيء ما نكاد لا نصدقه !

○ اللذة لا تصدق . إنها أمر غير معقول أو هي أمر غير قابل للعقلنة . ولكـن يبقى علي أن أقول : إني أعشـق اللغـة . فـإذا أعـلنت عشـقي للمحبوب أعلنت عشقي للمكتوب . ولذتي لا تقوم على وصال جسدي مع من أحب ، ولكنها تقوم على وصال جسدي مع ما أكتب . ذلك لأن وصـال المحبوب مبعثه نزوة تورثني متعة ، ووصـال المكتوب مبعثه شهوة تورثني لذة . وإني لأحسُّ في المتعة زوالاً ، وإني لأحسُّ في اللذة دواماً . إذ لا شيء أبقى من مكتوب اللذة وأدوم . وإني إذ أتصل بمكتوبي لأعلم أني أضع جسدي في حروفه . وإن الحروف لتغادرني جسداً ـــ نصـاً لتقرأ نصاً ـــ جسداً . إذ يغادرني حرفي الذي وضعت فيه جسدي ليستقبلني غيري الذي يضع فيّ نصي ، آه ، حينذاك يستعر المكتوب شهوة ، ويظل كذلك في جسد كل قارىء ، حينذاك ، يضطرم الجسد بلذة لقاء النص أمداً لا ينتهي دوامه ، ويلتهب بلذة وصاله زمناً لا ينتهي استمراره .

* حدثنا عن المستحيل وأنت تنسخ هذا الكتاب !

○ يقول رولان بارت : « يبدأ النص غير الثابت ، النص المستحيل مع الكاتب (أي مع قارئه) » .

القراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي : إنها تكوّر المكتوب على نفسه ، فهو لا يزال بها يدور ، حتى لكأن كل بداية فيه تظل بداية . ولذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة : إنها تكتب ، وتقرأ . ولكنها لن تبلغ كمالها كتابة ، ولا تمامها قراءة . ولعل هذا هو السر في أنها كانت نصوص لذة .

والسؤال الذي أطرحه على نفسي وأنا أقرأ عملاً من الأعمال (أي ما أكتبه بقراءتي) سواء كان هذا العمل في التاريخ ، أم في الأدب ، أم في الفلسفة ، أم في اللسانيات ، أم في غير ذلك ، هو : ما الذي يربطني بهذا العمل ؟ وإن وعي السؤال المقدم في صيغته هذه ، ليجعلني أطرحه على نفسي وأنا أتأمل لوحة ، أو وأنا أشاهد فيلماً ، أو وأنا أصغي لحديث نفسي ، أو وأنا أسمع : أغنية ، أو حواراً ، أو قراءة لنص مكتوب ، أو قراءة لنص مقروء ، أو ضوضاء الشارع . وإني لأطرحه وأنا أنصت لصوت الريح ، أو وأنا أقلد بعض الأصوات : العصفور ، والقطة ، وثغثغة الطفل . أو وأنا أتخيل مشهداً على غير مثال .

ــ ما الذي يربطك بهذا كله ؟

ما الذي يربطني بهذا كله ؟ يبدو أنني أستطيع أن أجيب

بطريقتـين : طريقة القطيعة ، وطريقة الاستمرار . .إن هاتين الطريقة
لتظهران في ثنائيات كثيرة ، نذكر منها أو بعضها :

● ـــ الذات والأعمال :

أما في الطريقة الأولى ، فأكون مركز الأعمال التي أقرأ ، وأتأمل
وأشاهد ، وأسمع ، وأقلد . وأما في الثانية ، فتكون الأعمال بلا مركز ،
تكون عارية إلا من لباس تجردها . ومن هنا ، فأنا أقرأ فيها ، حرفاً حرف
كل تفاصيل الجسد ـــ الحضور . وإني لأظل كذلك حتى أتماهى فيه
ويغيب عني جسدي . حينئذٍ ترتديني ، فأصبح نصاً ـــ جسداً ، تكتد
فيـه كل تفاصيل الجسد ـــ الغياب . وإني لأهتاج ، إذ ذاك ، شهو
فتنتقـل الأعمال وتتغير . وأهتز شبقاً : فتنمو وتتحول . وأضطرم للذ
فترسم نموذجها ثم تلغيه . فأعود حينئذٍ ، كما بدأت أول مرة : أقرأ وأتعدد
وإنها لتعود بي إيضاً ، لتجدد في دورتها : كنت أقرأ ، وكانت قراءتي لي
ثم أصبحت قراءتي لها من خلالي ، وهكذا صرت ما اقرأ .

أنا ، في الأولى ، أقرأ ذاتي ، إذن ، ثباتاً وجموداً . وأنا ، في الثانيا
أقرأ متغير الأعمال التي تبدع قراءتي فيها نصوص كتابتها وتحولها .

● ـــ الأعمال والسلطة :

ثمة متعة قمعية ، تمليها علي مركزيتي ، فأقطع الأعمال بها عن
شيء لأصلها بذاتي ، (أليست غبطة الكمال سلطة) . وثمة لذة يق
النص فيها نقصه ، ايجازاً ومجازاً وتلميحاً : (أليست لذة النص هي الق
الأقل) .

السلطة ذات مركزية لا تنتج : إنها تستهلك فقط . وإنها لتش
على الدوام أن هنـاك (في موقع غـير محدد) أخطـاراً تتهددها : خ

المجاز ، وخطر الغياب ، وخطر القارىء . وقد كان لا بد لها ، لكي تؤكد حضورها ، وتضمن بقاءها ، وتبلغ كمالها ، من أن تمجد العنف ، وتقدس الوضوح ، وتحارب المجاز ، وتعتقل القارىء . فالغياب في الأعمال أكبر من الحضور . والغموض أنفذ من الوضوح . والنقص ألذ من الكمال . والقارىء هو صفحة البياض التي يكتب النص فيها جسده .

تتسـلط الذات المركزية التي لا تنتج ، في الطريقة الأولى ، على الأعمال لكي تؤسس سلطتها : حضوراً ، ووضوحاً ، وكمالاً . بينما تكف الذات المنتجة ، في الثانية ، عن ذاتها لتكون ذاتاً للقارىء والمقروء، والرائي والمرئي ، والسـامع والمسموع . باختصـار : إنها تكف عن كونها متعة انقطاع ، لتكون لذة تضاد تهدم كل شيء حتى سلطتها الخاصة .

● ـــ السلطة والايديولوجيا:

السـلطة والايديولوجيا توءمان لا ينفصـلان: يحنو أحدهما على الآخر، ويحافظ عليه. فالسلطوي يتخذ من الايديولوجيا طريقاً، ويجعلها له وجاء. وهذه هي الطريقة الأولى.

فيمارس باسمهـا متعـة لا تعد لها متعة: إنه يقصي ويخصي، ويتهم وينفذ حكم الإعدام، ويجعل من نفسه حارساً أميناً على رحم الكتابة: فلا يلد نص إلا وللايديولوجيـا فيـه/ ومنـه نصيب. والايديولوجيا تقبل أن تكون أداة ذلك كله، لأنها تنطوي على غبطة كمال مركزي، لا ينتج شيئاً ولكنه يستهلك كل شيء: إنها متعة تمام الفكر الانساني، وعظمة ظهوره. ولذا، فهي تغلق النصوص، وتمنع التعدد، وتشجب الغياب، وترتاب من الغموض، وتقلق من المجاز، وتعتقل القارىء لتجعله، بوسـاطة السلطة، يكرر الشعار الواحد، والرؤية الواحدة. إن الايديولوجيا، باختصار، سلطة

تعشق التكرار.

ـ هل للمكتوب تاريخ خاص أم أن للمكتوب تاريخاً عاماً.. وما علاقة اللذة بتاريخ المكتوب بوصف التاريخ زمناً تم فيه انجاز المكتوب ؟

يحتوي كل نص على تاريخ الكتابة كلها. واللذة فيه، ليست مفصلاً زمنياً. إنها الزمان الذي يمضي الماضي به نحو المستقبل من غير شرط ولا غاية. وإذا كانت ثمة مقولة تقول: «لا جديد تحت الشمس»، فإن مقولة اللذة تقول: «لا عتيق تحت الشمس حتى الشمس نفسها». ولذا كانت نصوص اللذة نصوصاً مستقبلية على الدوام: إنها نصوص عشق الآتي.

والقراءة، بهذا المعنى قراءتان: قراءة تغلق النص، وتقف به على زمن معين وقراءة تفتح النص، وتجعله على الدوام محايثاً. وبين هاتين القراءتين، تقع مسألة الحداثة. فقراءة «أدونيس» مثلاً، بالمنظور الأول، تجعله قديماً. وقراءة «أمرىء القيس»، بالمنظور الثاني، تجعله حديثاً. وما يحسن بنا ادراكه، هو أن مسألة القراءة ليست اغتصاباً زمنياً للنص، ولا تثبيتاً تاريخياً له، كما يوحي بذلك المنظور الأول. إنها: النص كما تبدعه في كل الأزمنة، ويحققه التاريخ عبر كل تحولاته وتغيراته، ومفاجآته وقفزاته. ولذا، فإن لقراءة الحداثة، في النص القديم ما يبررها إنها اللذة، كما أن لقراءة القديم في النص الحديث ما يبررها: «فالنص كائن لغوي يشهد على حضور التراث فيه». وإن هذه القراءة، بقسميها وشطريها، لتشكل في الواقع، نسيج أي نص: سواء كان قديماً أم حديثاً. وهي آلة العمل المفيدة في أي دراسة من

دراسات التناص.

وهكـذا يبدو أن لذة النص ليست قطيعـة مع التراث. بل هي التراث ممتداً إلى ما لا نهاية. وما كان ذلك كذلك إلا لأن القراءة فيها هي غير القراءة في الايديولوجيا: فهذه تعنى بالصراع، وتقوي حمى السجال، وتلغي العقل. لا لشيء إلا لأنها تقوم على ثنائيات القمع والارهاب: قديم ــ حديث، إلى آخره. ومتعتها في ذلك، تتجلى في القطيعة التي تحدثها، والاستهـلاك، وفصـل التاريخ عن الزمان: أي في نزعتها المضـادة للتاريخ وللحياة.

ــ ما هي الكلمة الأخيرة للذة النص ؟

○ إن لذة النص ليست منهجاً يكتب النص من خلاله. ولا هي جملة من القواعد والأفكار المحددة. ولا هي الكتابة في موضوع معين. إن لذة النص، كما يقول رولان بارت، هي هذا: «إنها القيمـة المنتقلة إلى قيمة الدال الفاخر».

*   *

حوار : نادر السباعي

هسهسة اللغة

رولان بارت

إن الكلام ليسير قدماً في اتجاه واحد. وهذا هو قدره. فما قد قيل لا يستطيع أن يستعيد نفسه، إلا إذا ازداد: فالتصحيح، انما يكون هنا، وبشكل غريب، إضافة. فأنا حين أتكلم لا أستطيع أن أمحو ما أقول أبداً، كما لا أستطيع أن أمسحه، ولا أن ألغيه. وإن كل ما أستطيع فعله، هو أن أقول: « أُلغي، وأمسحُ، وأعدّل ». وباختصار، فإني أتكلم أيضاً. وإني لأسمي هذا الإلغاء الفريد عن طريق الإضافة « ثغثغة ». والثغثغة رسالة مخفقة مرتان: إننا نفهمها، من جهة أولى، فهماً سيئاً. ولكن مع الجهد، من جهة أخرى، فإننا نفهمها على كل حال. إنها فعلاً، ليست ضمن اللغة، ولا هي خارجها: إنها هسهسة لسانية. وإنها لتقارن بمحرك يجعلنا، بعد عدة محاولات لتشغيله، نسمع بأنه ليس سيئاً. وهذا هو، على وجه التحديد، معنى الاخفاق، ومعنى الإشارة الصوتية للفشل، الذي يترك جانبه في الشيء. فثغثغة (المحرك، أو الذات)، إنما هي خوف في النتيجة: إني لأخشى أن يتوقف السير فجأة.



موت الآلة: إنه قد يكون مؤلماً بالنسبة إلى الإنسان، أن يصف موت الآلة، وكأنه شبيه بموت الحيوان (انظر رواية زولا). ومهما تكن الآلة قليلة الجاذبية في النتيجة (لأنها في صورة الروبو، تشكل أخطر تهديد: يتجلى في ضياع

الجسد)، فثمة، مع ذلك، إمكان فيها لموضوع مرح: ألا وهو أداؤها الجيد. وإننا لنحذرُ الآلة، لأنها تعمل وحدها، ولكننا نُسَرُّ منها أيما سرور إذ تعمل جيداً. وكذلك الحال بالنسبة إلى أعطال الوظائف اللسانية. إنها لتختصر إلى حد ما في الإشارة الصوتية: الثغثغة. وينطبق هذا الأمر على حسن عمل الآلة أيضاً، وهذا يظهر في كائن موسيقي: إنه الهسهسة.

إن الهسهسة هي الصوت الدال على حسن سير الشيء. وثمة مفارقة تنتج عن ذلك: إن الهسهسة لتشير إلى صوت محذد، صوت غير ممكن، صوت الشيء الذي لا صوت له في حال تنفيذه لأدائه كاملاً. وإن فعل هسهس ليجعل تبخر الصوت نفسه مسموعاً: فالصوت الرقيق، والمشوش، والمرتجف يُستقبل بوصفه إشارات لإلغاء صوتي.

إن الآلات السعيدة، إذن، هي الآلات التي تهسهس. ولقد تخيل ساد الآلة الشبقية، ووصفها ألف مرة كأنها كتلة « فكرة » من الأجساد، مواقعها الغرامية منضدة بعناية، بعضها إلى جانب بعض. وعندما تبدأ هذه الآلة عملها، بحركات تشنجية يقوم بها المشاركون، فإنها تهتز وتهسهس هسهسة خفيفة: إنها باختصار، تمشي، بل هي تمشي جيداً.

ونجد، في مكان آخر، أن الياباني اليوم، حين يتعاطى لعبة آلة النقود جماهيرياً (تسمى هذه اللعبة هناك باشانكو) في قاعات كبرى، فإن هذه القاعات تمتلئ بضجة هائلة تحدثها الكرات. وإنهلما تعنيه هذه الضجة أن ثمة شيئاً يعمل جماعياً: إن اللذة لقائمة في اللعب (وهي لذة تنطوي على لغز لأسباب أخرى)، وفي التصرف بالجسد تصرفاً دقيقاً. وذلك لأن الهسهسة (ونرى هذا في أمثلة لساد، وفي الأمثلة اليابانية) تستلزم أمة من الأجساد: إذ في هسهسة اللذة التي « تعمل »، ليس ثمة صوت يعلو، أو يقود، أو يبتعد. وليس ثمة صوت

يتكون كذلك. فالهسهسة هي الصخب نفسه للمتعة المتعددة ــ ولكنها ليست جماعية على الاطلاق (فالجماهير، هي على العكس من ذلك. إن لها صوتاً واحداً، وقوياً قوة مخيفة).

*

واللغة، هل تستطيع اللغة أن تهسهس ؟ يبدو أن الكلام، سيبقى خاضعاً للهسهسة. كما يبدو أن الكتابة ستبقى خاضعة للصمت، ولتميز الإشارات: وعلى كل حال، فإن ثمة معنى كثيراً سيبقى دائماً، لكي تحقق اللغة به متعة تكون خاصة بمادتها. ولكن يبقى أن ما هو مستحيل، لا يعني أنه مستحيل على الإدراك: فهسهسة اللغة تشكل اليوطوبيا، أي يوطوبيا ؟. إنها يوطوبيا موسيقى المعنى. وإني لأعني بهذا، أن اللغة، لتتسع في حالتها اليوطوبية، بل لعلّي أقول إنها لتتشوه أيضاً، وتظل كذلك إلى أن تنسج نسيجاً صوتياً هائلاً، تجد فيه الآلة الدلالية نفسها غير متحققة. هكذا، ينتشر الدال الصوتي، والعروضي، والنطقي انتشاراً تتجلى فيه كل فخامته من غير أن تنفصل عنه إشارته أبداً (يأتي لكي يطبّع هذا الغطاء الخالص من المتعة) ولكن أيضاً ــ وهنا تكمن الصعوبة ــ من غير أن يكون المعنى مقصياً بفظاظة، وساقطاً سقوطاً عقدياً، وبإيجاز، من غير أن يكون مخصياً. ومع ذلك، فاللغة في حال هسهستها إذ تودع نفسها في الدال بحركة غير معروفة، ومجهولة في خطاباتنا العقلانية، فإنها لا تهجر من أجل ذلك أفق المعنى: وسيكون المعنى غير قابل للتجزيء، حصيناً، وغير قابل للتسمية. كما سيكون، مع ذلك، موضوعاً في مكان بعيد، وكأنه شبح يجعل من التمرين النطقي مشهداً مضاعفاً، ومزوداً بـ « عمق ». ولكن بدل أن تكون موسيقى الأصوات

هي « عمق » رسائلنا (كما يحدث في شعرنا)، فإن المعنى سيكون هنا نقطة هروب المتعة. وكذلك حال المعنى بالنسبة إلى الآلة. إننا حين نعزو الهسهسة إليها، فإننا لا نعزو إليها سوى هسهسة غياب الضجة. وكذلك هو أيضاً حال المعنى حين يُنسب إلى اللغة. إنه قد يكون هذا المعنى الذي يُحدث السماع، ويستثني نفسه، أو ــ وهذا يعني الشيء نفسه ــ قد يكون هذا اللا معنى الذي يُسْمِعُ الداني والنائي معنى متحرراً، من الآن فصاعداً، من كل الاعتداءات التي كانت علامتها علبة باندور(*)، تلك العلامة التي تشكلت في « الحزن التاريخي للبشر ».

هذه هي اليوطوبيا، من غير ريب. ولكن اليوطوبيا هي التي تقود البحوث الطلائعية غالباً. ثمة، إذن، هنا وهناك، وفي بعض الأوقات ما يمكن أن نطلق عليه تجربة الهسهسة: وإن هذا ليكون كبعض منتوجات الموسيقى البعد تسلسلية (وإنه لأمر هام جداً أن تعطي هذه الموسيقى للصوت أهمية قصوى: ذلك لأنها تزاول الصوت باحثة أن تشوه المعنى فيه، لا أن تشوه الحجم الصوتي)، وبعض الأبحاث في الهواتف اللاسلكية. وهي أيضاً آخر نصوص بيير غيوتا (Pierre Guyotat)، أو فيليب سولير (Philipe Sollers).



وثمة ما هو أكثر من ذلك. إننا نستطيع أن نقوم بهذا البحث حول الهسهسة بأنفسنا، سواء كان ذلك في الحياة، أم كان ذلك في مغامرات الحياة، وبما تحمله الحياة بشكل مرتجل. ففي ذات مساء، بينما كنت أشاهد فيلم أنطونيني

---

* ــ المقصود بعلبة بندور آلة موسيقية تشبه القيثارة . (م) .

عن الصين، اختبرت هسهسة اللغة في لقطة من اللقطات: في شارع من شوارع إحدى القرى، كان بعض الأطفال جالسين مستندين إلى جدار، وهم يقرؤون بصوت مرتفع. كان كل واحد منهم يقرأ لنفسه، وجميعهم بعضهم مع بعض، كتاباً مختلفاً. ويهسهس هذا التجمع بشكل حسن، وكأنه آلة تسير سيراً جيداً. وكان المعنى، بالنسبة إليّ ممتنعاً خرقه بشكل مضاعف: فقد كنت أجهل اللغة الصينيـة، وكان يحول بيني وبين المعنى التشـويش المتزامن لهؤلاء القراء. ولكني كنت أسمع، من خلال نوع من أنواع الإدراك الهاذي بمقدار ما كان هذا الإدراك يتـلقاه من كثافة دقة المشهد، كنت أسمع الموسيقى، والنفس، والتوتر، والدقة. وكنت، باختصار، أسمع شيئاً يشبه الهدف، ماذا !. هل يكفي أن نتكلم جميعاً لكي نجعل اللغة تهسهس، بشكل نادر، ومستعار من المتعة، كما جئنا على قوله ؟. ليس ذلك كذلك على الإطلاق، وهذا مؤكد. ذلك لأن المشهد الصوتي يحتاج إلى شبقية (بالمعنى العام لهذه الكلمة)، وإلى الحماسة، أو إلى الاكتشاف، أو إلى مصاحبة بسيطة للانفعال: وهذا ما يحمله، تحديداً، وجه الطفل الصيني.

*

إني لأتصـورني اليوم على طريقة اليوناني قديماً، تماماً كما وصفه هيجل: يقول، إنه كان يســأل بانفعـال، ومن غير انقطـاع، هسهسـة أوراق الشجر، والينابيع، والرياح. وبإيجاز كان يسأل قشعريرة الطبيعة لكي يدرك قدر العقل. أما أنا. فإني أسأل قشعريرة المعنى وأنا أسمع هسهسة اللسان ـــ إذ من هذا اللسان طبيعتي، أنا، الإنسان المعاصر.

لذة النص

إن لذة النص لتشبه ذلك الذي يقلد باكون: إنها تستطيع أن تقول: لا اعتذار على الاطلاق، ولا تفاهم على الاطلاق. إنها لا تنكر شيئاً أبداً: « سأُعرض ببصري، وسيكون هذا، من الآن فصاعداً، رفضي الوحيد ».

لنتخيل فرداً من الأفراد (إنه أي سيد، اسمه تيْست معكوساً). فلقد ألغى الحواجز، والطبقات والموانع من نفسه، دون أن يكون ذلك منه تلفيقاً. ولكنه كان ببساطة، انعتاقاً من هذا الشبح العجوز: التناقض المنطقي. إنه يخلط كل اللغات، حتى وإن كانت مشهورة بتضادها. وإنه ليتحمل، دون أن ينبس، كل الاتهامات باللامنطقية، وانعدام الاخلاص. وإنه ليقف صامداً أمام التهكم السقراطي (اقتياد الآخر إلى ذورة الصغار: أن يناقض نفسه)، وأمام الإرهاب

المشـروع (فكـم من أدلة جنـائيـة تأسست على الوحدة النفسية !). إن هذا الرجل سيكون عار مجتمعنا.

إن المحاكم، والمدرسة، والمَصَحَّ، والأحاديث، ستجعل منه جميعها كائناً غريباً: إذ من ذا الذي يحمل التناقض على عاتقيـه دون خجـل ؟. وما دام الأمر كذلك، فإن البطل المضاد لكائن: إنه قارىء النص، في اللحظة التي يباشر فيها لذته. وحينئذ، ستنقـلب أسطورة التوراة الهرمة رأسـاً على عقب. ولن يكون اختلاط اللغات بعد ذلك عقاباً. بل إن تعاشر اللغات، وعملها جنباً إلى جنب، سيدفع الذات إلى بلوغ متعتها: فلذة النص هي بابل السعيدة.

(لذة / متعة: ثمة ترجّح اصطلاحي، وإني لأزِلّ به، وأتشوش. وسيبقى، على كل حال، ثمة شيء من الحيرة على الدوام. ولن يكون التمييز مصدراً من مصادر التصنيفات

الأكيدة. وإن محور الاختيار سيعلو صريره، وسيكون المعنى عارضاً، ومنطوياً على قابلية نقضه، ومعكوساً، كما سيكون الخطاب ناقصاً.

إذا كنت أقرأ هذه الجملة بلذة، وهذه القصة، أو تلك الكلمة، فلأنها كتبت ضمن اللذة (فهذه اللذة لا تتعارض مع عذابات الكاتب). ولكن ما هو قولنا في العكس منها ؟. هل الكتابة، ضمن اللذة، تضمن لي ــ أنا، الكاتب ــ لذة قارئي ؟. أبداً. ويقع على عاتقي إذن، أن أبحث عن هذا القارىء (أن « أغازله »)، من غير أن أعرف أين هو. وبهذا سيكون فضاء المتعة قد خُلق. ذلك أن ما أحتاج إليه ليس هو « الشخص » في الآخر، وإنما الأمر الذي أحتاج إليه هو الفضاء: إذ في الفضاء إمكان لجدل الرغبة، وإمكان أيضاً لفجاءة المتعة: ولكن، يجب ألا يكون اللعب قد انتهى. كما يجب أن يكون ثمة لعب.

يُعرض عليّ نص. ويثير هذا النص مللي. ولعلي أقول

إنه يثغثغ. غير أن ثغثغة النص ليست سوى رغوة اللغة. وإنها لتتشكل بتأثير حاجة بسيطة إلى الكتابة. فنحن هنا، لا نقيم في الفجور، ولكن في الالتماس. وإن الناسخ، حين يكتب نصه، ليصطنع من لغة الرضيع لغة له: إنها لغة الأمر، لغة آلية، وغير عاطفية، حتى لكأنها قصف مفرقعات صغيرة (إن هذه الأصوات الحليبية، هي التي وضعها اليسوعي الرائع جينيكان بين الكتابة والكلام): إنها حركات امتصاص لا يحتوي على شيء. وهي شفوية لا تتباين. كما أنها مقطوعة بعيدة عن تلك التي تنتج اللذائذ في فن الطهي والكلام.

إنكم لتتجهون إليّ لكي أقرأكم. ولكني، بالنسبة إليكم، لست شيئاً آخر غير هذا التوجه. وأنا لست في أعينكم البديل لشيء من الأشياء. وكأني لا صورة لي (أو هي صورة تكاد تشبه صورة الأم قليلاً). وأنا، بالنسبة إليكم، لست جسداً، ولا شيئاً (ولا يهمني أن أكون : فالروح فيّ لا تطالب أحداً بالاعتراف بها). ولكني فقط حقل، وانتشار واسع.

ويمكن القول، أخيراً، إن هذا النص قد كتبتموه بعيداً عن أي متعة. كما يمكن القول إن هذا النص ــ الثغثغة، إنما هو نص عنين في النهاية. وكذلك هو حال أي طلب، قبل أن تتشكل الرغبة فيه والعُصاب.

إن العُصاب، هو السبيل الوحيد الباقي: ليس بالنسبة إلى « الصحة »، ولكن بالنسبة إلى « المستحيل الذي يتكلم

عليه باتاي (« فالعُصاب هو الفهم الوجل لقاع مستحيل »، إلى آخره). ولكن هذا السبيل الباقي، هو الذي يسمح بالكتابة (والقراءة). وإننا سنصل، حينئذ، إلى هذه المفارقة: إن النصوص، مثل تلك التي كتبها باتاي ــ أو أي نصوص أخرى ــ والتي كتبت ضد العصاب، لهي من قلب الجنون. وإنها لتنطوي في ذاتها، إذا أرادت أن تُقرأ، على هذا القليل من العصاب الضروري لإغواء قرائها: إن هذه النصوص المرعبة، لهي نصوص مغناجة مع ذلك.

إن كل كاتب سيقول إذن: مجنوناً لا أستطيع أن أكون. ومعافى لا يليق بي أن أكون. وأما أن أكون عصابياً، فأنا كذلك.

يجب على النص الذي تكتبونه لي، أن يعطيني الدليل بأنه يرغبني. وهذا الدليل موجود: إنه الكتابة. وإن الكتابة لتكمن في هذا: علم متعة الكلام، إنه كاماسوتراه

(Kämasüträ)، ولم يبق من هذا العـلم سـوى مصنف واحد: إنه الكتابة نفسها)*.

ســاد: تأتي لذة القراءة، كما هو معـلوم، من بعض القطيعات (أو من بعض الصدامات): فهناك سنن متنابذة (بين النبيل والزقاقي مثلاً). وإن هذه السنن ليدخل بعضها مع بعض في تماس. وتنشـأ عن هذا الأمر مفردات طنانة وسـاخرة. وثمة رسـالات فضـائحية تدخل في قالب من الجمل، نقية جداً، حتى لنحسبها أمثلة لجمل القواعد. وكما تقول نظرية النص: لقد تمت إعادة توزيع اللغة. وإن إعادة التوزيع هذه، إنما تتم بالقطيعة دائماً. وإنه ليرتسم، نتيجة لهذا، جانبان: جانب حكيم، موافق، مُنْتحل (والمقصود منه هو نسخ اللغـة في حالتهـا المقننـة، تماماً كما حددتها المدرسـة، والاستعمـال الجيـد، والأدب، والثقـافـة). وجانب آخر، متحرك، وفارغ (مستعد أن يأخذ أي دائرة من الدوائر) التي

* — Kâmasütrâ : كاماسوترا مجموعة حكم عن الحب . كتبها فاتسيايانا باللغة السانسكريتية في القرن الرابع أو الخامس الميلادي . وهي تتضمن تعاليم عن الزواج ، والعشاق ، وعن التقاليد واستخدامات الزمن . وهو كتاب نثري في معظمه . (م) .

لم تكن قط سوى مكان لتأثيره: هنا حيث يتراءى موت الكـلام. وإن هذين الجـانبـين، بما في ذلك التوافق الذي يخرجـانـه، لضروريـان. فـليست الثقـافـة، ولا تحطيمهـا بشبقيين. وما يصير كذلك، إنما هو الصدع بينهما. أما لذة النص، فشبيهـة بتلك اللحظة غير المستقرة، وغير الممكنة، والروائية البحتة، إنها تلك اللحظة التي يتذوقها الداعر، في نهـاية مؤامرة جريئـة، وهو يقطع الحبـل الذي يشنقـه، في اللحظة التي يلتذ فيها.

ربما تكون ثمة طريقة لتقييم أعمال الحداثة: فقد تأتي قيمة هذه الأعمال من ازدواجيتها. ويجب أن نفهم من هذا أن لها جانبين على الدوام. جانب الهدم، وهو يبدو مفضلاً، لأنه جانب العنف. ولكنه ليس العنف الذي يؤثر في اللذة. فـالهدم لا يستهـويهـا. وإن ما تريده لهو مكـان الضيـاع، والصـدع، والقطيعة، والانكماش، وخفض الصوت الذي يستحوذ على الذات في قلب المتعة. وهذا يعني أن الثقافة، إذن، تعود للظهور بوصفها جانباً: وذلك تحت أي شكل من الأشكال.

وبـدهي أن نقـول إن أكثر مـا سـيكـون ظهـورهـا خصـوصيـة (وهنا يكون الجانب أكثر وضوحاً) ليتجلى في شكل مادي بحت: في اللغة، ومعجمها، وأوزانها، وبحورها، وعروضها. وإننا لنرى أن كل شيء في قوانين فيليب سوللير قد هوجم وتهدم: الأبنية الإيديولوجية، والتضامن الثقافي، وانفصـال اللهجات، وحتى البنية المقدسة للنحو (مبتدأ / خبر): فالنص لم يعد يتخذ الجملة نموذجاً. فلقد غدا، غالباً، دفقاً قوياً من الكلمات، وشريطاً تحتياً للغة. ومع ذلك، فإن كل هذا يصطـدم بجـانب آخر: إنه جانب الوزن (الذي يتألف البيت فيه من عشرة مقاطع)، والسجع، واستحداث المـمكـن من الكـلمـات، والإيقـاعـات العـروضيـة، والاستشهادات المبتذلة.

إن القول السيـاسي يقطع هدم اللغة التي تحيط بها ثقافة الدال القديمة جداً.

في (كوبرا) لسيرفيرو سارودي (وهي بترجمة سولير والمؤلف)، نجد أن التناوب قائمٌ في لذتين، المنافسة حالهما. وإننا لنجد أن الجانب الآخر منهما، هو السعادة الأخرى: أيضاً، ثم أيضاً، ثم أكثر أيضاً، كلمة أخرى أيضاً وعيد آخر

أيضاً.

إن اللغة لتنبني في مكان آخر، ينبها الدفق المستحيل لكل لذائذ اللغة. ولكن أين، وفي أي مكان آخر ؟. إنه في فردوس الكلمات. هنا يكون النص فردوسياً حقاً، وطوباوياً (من غير مكان)، وشذوذاً ممتلئاً كاملاً: إن كل الدوال قائمة هنا، وإن كل دال منها ليصيب هدفه. ويبدو أن الكاتب (القارىء) يقول لها: أحبك جميعاً (أحبك كلمات، وأشكالاً، وجملاً، وصفات، وقطيعات: أحبك حابلاً ونابلاً: أحب الإشارات، وأشباح الأشياء التي تمثلها). إن ثمة نوعاً من الفرنسيسكانية تدعو كل الكلمات لكي تستقر، وتسرع، وتسافر مرة أخرى: فإذا بالنص حجر كريم، مختلف الألوان، موشّى.

إننا باللغة لمغمورون. مثلنا في ذلك مثل صغار الأطفال. إنهم لا يُرفض لهم طلب أبداً. أو لا يلامون على شيء فعلوه أبداً. أو، في أسوأ الأحوال، لا يسمح لهم بشيء أبداً. وإن هذا رهان لابتهاج متواصل، ورهان للحظة يخنق فيها الافراط في الكلام لذة الكلام، فيقع في المتعة.

يمثل فلوبير: صورة من صور قطع الكلام، وخرق

الخطاب، من غير أن يجعله أخرق.

وإنه لمن المؤكد، أن البلاغة تعرف انقطاعات (أي الفصل البلاغي)(*)، كما تعرف انقطاعات الوصل (الفصل)(**)، ولكننا نجد أن الانقطاع، وللمرة الأولى مع فلوبير، لم يعد استثناء، ولا حالة فردية، ولا لامعاً، ولا ترصيعاً في المادة الخسيسة لعبارة متداولة: إذ لم تعد هناك لغة من غير هذه الصور (وهذا يعني، بصيغة أخرى: أنه لم يعد هناك سوى اللغة).

قد يستحوذ الفصل المعمم على التعبير كله. فيكون هذا الخطاب المقروء جداً، بطريقة خفية، واحداً من أكثر الخطابات جنوناً، كما نستطيع أن نتخيل: إذ ذاك تُدفن كل القيم المنطقية الصغيرة بين الفُرج.

ها هي ذي حالة من حالات الخطاب. إنها دقيقة جداً، وغير مستقرة تقريباً: فالجانب السردي في القصة

---

* — تبديل مفاجىء في بناء العبارة (م).

* * — حذف أداة الوصل بين عبارتين لغاية بلاغية (م).

مفككك، ومع ذلك فإنها مقروءة: إذ لم يكن قط جانبا الصدع أكثر وضوحاً وحدّة منهما الآن. ولم تُمنح اللذة قط إلى القارىء بشكل أحسن مما هي عليه الآن ــ هذا إذا كان يتذوق القطيعات المنضبطة على الأقل، والنزعات المحافظة الملفقة، والهدم غير المباشر، وزيادة على هذا، فإن النجاح يستطيع أن يحمل على الكاتب، فيضيف إليه لذة الأداء: فالمروءة تقضي بالحفاظ على الإيماء اللغوي (ذلك لأن اللغة تقلد ذاتها). وهذا مصدر من أكبر مصادر المسرة، وبشكل غامض غموضاً جذرياً (غامض حتى الجذور). فلا يقع النص تحت الوعي الحسن (والنية الخبيثة) للسخرية (للضحك الخاصي، و «للهزء الذي يثير الضحك»).

ألا يكون المكان الأكثر شهوانية في الجسد هو ذلك المكان الذي يظهر من تثاؤب الثياب؟ إذ لا يوجد في الانحراف (الذي هو نظام لذة النص) (مناطق شبقية)، (وهذا تعبير مزعج على كل حال). فالشهواني إنما هو التثاوب، كما بيّن ذلك التحليل النفسي: إنه ذلك الجزء من البشرة الذي يبرق بين قطعتين من القماش. (بين السروال والقميص) وبين جانبين (بين جانب القميص الفاغر،

وجانب القفاز والكم). إن هذا البريق هو الذي يثير الفتنة، أو هو أيضاً الإخراج الذي يحدد الظهور والاختفاء.

لا تكمن هنا لذة التعرية الجسدية، ولا لذة الترقب السردي. إذ ليس في الحالتين ثمة تمزق ولا جوانب: إنه إماطة متتابعة للغطاء: وإن التهيج ليلجأ إلى الأمل في رؤية الفرج (وهذا حلم تلميذ في الثانوية)، أو في الوصول إلى نهاية الحكاية (وهذا هو الاشباع الروائي). أما الذي نحن فيه، فهو على العكس من ذلك (لأن ثمة استهلاكاً جماعياً). إنه لذة ذات طابع ثقافي أكبر من اللذة الأخرى: إنها لذة أوديبية (قوامها التعرية، والمعرفة، والاطلاع على الأصل والنهاية)، وذلك حين يكون صحيحاً أن كل قصة (كل كشف عن الحقيقة) إنما هي إظهار للأب (الغائب، المختبيء، أو المؤقنم) ـــ وهذا ما يفسر تعاضد الأشكال السردية، والبنى العائلية، وحرمانية التعرية، وإنها لمجتمعة كلها عندنا، في أسطورة نوح الذي ستره أبناؤه.

ومع ذلك، فإن القصة الأكثر كلاسيكية (مثل رواية لزولا، أو لبلزاك، أو لديكنز، أو لتولستوي) لتحمل في ذاتها نوعاً من الفسخ الضعيف: فنحن لا نقرأ كل شيء بكثافة القراءة نفسها. إذ ثمة إيقاع ينشأ، وإنه لإيقاع رقيع، قلما يحترم كمال النص.

وإن التعطش إلى المعرفة ليدفع بنا إلى أن نخلق بعض الفقرات أو نتجاوزها (تلك الفقرات التي نحس بأنها «مملة») لكي نصـــل بسـرعة إلى مواضع الطرفة المحرقة (التي تمثل مفاصلها دائماً: وهذا ما يسارع إلى الكشف عن العقدة أو القدر): وإننا لنقفز، دون خوف من عقاب (فلا أحد يرانا)، فوق الوصف، والشروح، والتأملات، والمحادثات. وإننا لنشبه حينئذ مُشاهداً في ملهى من الملاهي. فهو يعتلي المسرح، ويستعجل الراقصة لكي ينزع عنها ملابسها برشاقة، ولكن بترتيب، أي: بالتقيد بوقائع الطقس من جهة، وبتعجيل وقائع هذا الطقس من جهة أخرى. (وإنه ليشبه في ذلك قسيساً يخف في صلاته). إن الفسخ، وهو ينبوع اللذة أو صورة من صورها، ليضع هنا جانبين نثريين وضعاً متقابلاً. فيعارض ما فيه فائدة لمعرفة السر مع ما لا فائدة فيه لذلك. وإن هذا لشرخ ناتج عن مبدأ بسيط من مبادىء الوظيفة.

وهو لا ينتج من بنى اللغات نفسها، ولكنه ينتج في لحظة استهلاكها فقط. ومع ذلك، فإن الكاتب لا يستطيع أن يتنبأ بهذا: لأنه لا يريد أن يكتب ما لا نقرأ. ومع ذلك،

فإن الإيقاع نفسه لما نقرأ ولما لا نقرأ هو الذي يحدث اللذة في القصص الكبرى: ألم نقرأ قط بروست، أو الحرب والسلم، كلمة فكلمة؟. (إن السعادة في بروست: أننا من قراءة إلى أخرى، لا نقفز أبداً فوق الفقرات نفسها).

إن ما أتذوقه في قصة من القصص، ليس هو مضمونها مباشرة، ولا بنيتها، ولكني أتذوق بالأحرى الخدوش التي أفرضها على الغلاف الجميل: إنني أركض، وأقفز، وأرفع رأسي، وأعود للغوص ثانية. وليس لهذا أي علاقة بالتمزق العميق الذي يرسخه نص المتعة في اللغة نفسها، لا في قراءته الزمانية البسيطة.

وينتج عن هذا، نظامان للقراءة: ثمة قراءة تتجه مباشرة إلى مفاصل القصة. وهذه القراءة تهتم بامتداد النص، وتجهل ألعاب اللغة (فإذا قرأت جيل فيرن، فإني سأمضي سريعاً: سأضيّع أطرافاً من الخطاب، ولن تُفتَن قراءتي، مع ذلك، بأي ضياعٍ كلامّي ـــ وذلك بالمعنى الذي تستطيع هذه الكلمة أن تأخذه في فن استكشاف المغارات).

وثمة قراءة لا تعطي شيئاً. إنها تزن النص، فتلتصق به، وتقرؤه حرفياً، إذا صح أن نقول هذا، وبحماسة. وتلتقط

في كل نقطة من نقاط النص، ما حذف من أدوات الوصل التي تقطع اللغات، دون أن تقطع القصة: فليس الاتساع (المنطقي) هو الذي يأسرها، ولا نزع أوراق الحقائق، ولكنه توريق المعنى.

وإن الأمر ليشبه لعبة اليد الساخنة ، فالإثارة لا تأتي من التسارع التدريجي، ولكن من نوع الضجيج العمودي (عمودية اللغة وتحطيمها).

إذ في اللحظة التي تقفز فيها كل يد (مختلفة) فوق الأخرى (وليس بعد الأخرى)، ينشأ الثقب، ويحمل موضوع اللعب ـــ موضوع النص. ونجد، على العكس من ذلك، (يعتقد الرأي العام أنه يكفي المرء أن يمضي سريعاً لكي لا يصاب بالملل) أن هذه القراءة الثانية الدقيقة (بكل معنى الكلمة) هي التي تناسب النص المعاصر، نص ـــ النهاية اقرؤوا ببطء، اقرؤوا كل شيء في رواية من روايات زولا، حينها سيقع الكتاب بين أيديكم، اقرؤوا بسرعة، اقرؤوا مقتطفات من النص المعاصر، فإن هذا النص سوف يغدو مظلماً، وسيحرمه حقه في إعطائكم اللذة: أنتم تريدون أن يحدث أمر ما، ولكن لا شيء يحدث، لأن ما يحدث في اللغة لا يحدث في الخطاب: إن الذي يحدث، هو الذي «يمضي».

وإن ما ينتج في حجم اللغات، وفي التعبير، وليس في تتابع العبارات، إنما هو شرخ بين الحافتين، وفجوة المتعة: وما

يجب على المرء أن يقوم به لقراءة كتاب اليوم، ليس الالتهام، ولا الابتلاع، ولكن الرعي بدقة، والجز بعناية: يجب أن يكون المرء أرستقراطياً.

وإذا كنت أقبل أن أحكم على نص بما تقتضيه اللذة، فأنا لا أستطيع أن أسمح لنفسي بالقول: إن هذا جيد، وإن هذا لسيء. إذ ليس ثمة قائمة للجوائز، كما أنه ليس ثمة نقد. فالنقد يتطلب دائماً هدفاً تكتيكياً، واستخداماً اجتماعياً، كما يتطلب دائماً غطاءً خيالياً. وأنا لا أستطيع أن أقدّر، ولا أن أتصور النص كاملاً، ومستعداً أن يدخل في لعبة الاسناد المعياري: هذا كثير، وهذا قليل. فالنص (وينطبق الشيء نفسه على الصوت الذي يغني) لا يستطيع أن يقتلع مني غير هذا الحكم. وهو حكم لا يحمل أي نعت: هذا هو! وأكثر من هذا أيضاً: هذا بالنسبة إليّ. وإن عبارة «بالنسبة إليّ» ليست ذاتية، ولا هي وجودية، أو نيتشوية («... في العمق يكون السؤال نفسه: ماذا يعني هذا بالنسبة إليّ...»).

إن حرارة النص (والتي من غيرها لا يوجد نص في النتيجة) ستكون إرادته في المتعة: هنا بالذات حيث يفرط في الطلب، ويتعدى الثغثغة، ويحاول أن يتجاوز النعوت، وأن يخرق سيطرتها، فهي أبواب اللغة التي ينفذ عبرها المتخيل والإيديولوجيا بدفق كبير.

إن نص اللذة: هو النص الذي يرضي، فيملأ، فيهب الغبطة. إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة. وأما نص المتعة: فهو الذي يجعل من الضياع حالة، وهو الذي يحيل الراحة رهقاً (ولعله يكون مبعثاً لنوع من الملل)، فينسف بذلك الأسس التاريخية، والثقافية، والنفسية للقارىء نسفاً، ثم يأتي إلى قوة أذواقه، وقيمه، وذكرياته، فيجعلها هباء منثوراً. وإنه ليظل به كذلك، حتى تصبح علاقته باللغة أزمة.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن ذاتاً تحجز النصين في حقلها، وتمسك بزمام اللذة والمتعة في يدها، لهي ذات تنطوي على مفارقة تاريخية. ذلك لأنها تساهم بآن واحد، وبشكل متناقض في إنشاء النزعة العميقة للمتعة في كل

ثقـافـة (وهي نزعة تدخل الذات هادئة، تحت ستار فن العيش، الذي يجعل الكتب القديمة جزءاً منه)، كما تساهم في هدم هذه الثقـافـة: وإنها لتستمتع بقوة أناها (وهذه هي لذتها)، وتبحث عن ضياعها (وهذه هي متعتها). وإن ذاتاً تكون هكذا، لهي ذات مغلقة مرتين، ومعلقة مرتين.

.

ثمة جمعية تسمى جمعية أصدقاء النص: قد لا يكون بين أعضـائها شيء مشـترك (لأنهم لا يتفقون ضرورة على نصـوص اللذة)، اللهـم ما عدا اشـتراكهـم في أعدائهم: وهؤلاء طفيـليون من كل الأنواع. فهم يصدرون المراسيم بإسقـاط حق النص ولذته، سـواءٌ أكان دافعهـم إلى ذلك المحافظـة الثقـافيـة، أم العقـلانيـة المتصـلبة (التي تشك في «صوفية» الأدب)، أو الأخلاق السياسية، أو نقد الدالّ، أو الذرائعية الحمقاء، أو البلاهة المهرجة، أو هدم الخطاب، أو فقدان الرغبة الكلامية. ولن يكون لجمعية كهذه مكان، ولا تستطيع أن تتحرك إلا في مكان طوباوي. وسيكون ذلك، بالأحرى، نوعاً من أنواع المجمعات، يُعترف فيه بالتناقضات (وهذا يعـني، إذن، أن مخاطر الغش الإيديولوجي ستكـون محدودة). وسـيكون الاختـلاف بارزاً، بينما يكون الصراع

محروماً من أي معنى (ودلك لأنه لا ينتج أي لذة).

«ألا فلينْســلّ الاختـلاف خفيـة مكـان الصراع»، فالاختـلاف لا يحجب الصراع ولا يحليّـه: وهو لا يؤخذ عنـوة ضـد الصراع. وإنه منـه لبعيد وقريب. والصراع لن يكون شيئاً آخر غير الحالة الأخلاقية للاختلاف. إذ في كل مرة (وهذا يصبح متكرراً) لا يكون فيها تكتيكياً (ويهدف إلى تحويل وضع واقعي)، فإننا نستطيع أن نلاحظ فيه نقصاً في المتعة، وفشـلاً في الانحراف الذي سينبطح تحت نسقه الخـاص، ولن يعـرف كيف يبدع ذاته: لقد كان الصراع منسقـاً على الدوام. ولم يكن العداء، سوى لغات مبتذلة. وإنني حين أرفض العنف، فإني أرفض النسق بالذات. (لا توجد، في النص السادي، صراعات خارج أي نسق، وذلك لأنه يخترع باستمرار نسقـه الخاص، أي نسقـه فقط: ولا يوجد شيء غير الانتصارات). وأنا أحب النص، لأنه يمثل بالنسبة إلي فضاء نادراً من فضاءات اللغة. أحبه لأنه تغيب عنه كل «خصومة» (بمعنى خصومة المتزوجين والأزواج على وجـه الدقـة)، وكل جدل لفظي. وإن النص لم يكن قط «حواراً»: فلا خطر من التظاهر، ولا من الاعتداء، ولا من

الابـتزاز، كما أنـه ليست فيـه أيـة منـافسـة بين اللهجـات. وإنه لينشـيء في قلب العـلاقة الإنسـانية ـــ المألوفة ـــ جزيرة، فيُظهـر الطبيعـة غير الاجتماعيـة للذة (فالفراغ وحده هو الاجتماعي)، ويدعنـا نرى الحقيقـة الفـاضحـة للمتعـة: إذ بإمكانها أن تكون محايدة، بعد أن يكون كل خيال من أخيلة الكلام قد أصبح باطلاً.

يبدو أن العلماء العرب، حين يتحدثون عن النص، يستخـدمون هذا التعبـير الرائع: «الجسـد اليقيـني». أي جسـد؟. إن لدينـا أجسـاداً عديدة. فلدينا جسد لعلماء التشريح، وجسد لعلماء وظائف الأعضاء. وإن هذا الجسد الذي يراه العـلم ويتكـلم عنـه، لهو نص النحـاة، والنقاد، والمفسـرين، وفقهاء اللغة (إنه النص الظاهر). ولكن لدينا أيضـاً نص المتعـة. وهو مصـنوع، فقط، من العـلاقات الجنسيـة. وهو جسـد لا تربطـه بـالأول أية صـلة: إنه مكون من أجزاء أخر، وله تسميـة أخرى، إنه ليس سوى القائمة المفتوحة لنيران اللغة (هذه النيران الحية، والأنوار المتناوبة، والسمات المتنقـلة، المنظمـة في النص وكأنهـا البذار الذي يعوّض لمصـلحتنـا «الخلق الخالد»، و «الزوبيرا»، والمفاهيم العامة، وصور الصعود الأساسية للفلسفة القديمة).

ألا إن للنص صيغـة إنسـانيـة، فهـل هي صورة، وجناس تصحيفي للجسد؟ أجل، إنها لكذلك بالنسبة إلى جسدنا الجنسي. وإذا كان هذا هكذا، فإن لذة النص لن

تُختزل إلى وظيفتها القاعدية (النص الظاهر)، كما أن لذة الجسد لن تُختزل إلى الحاجة العضوية.

إن لذة النص، هي تلك اللحظة التي يتبع فيها جسدي أفكاره الخاصة ــ ذلك لأن أفكار جسدي ليست كأفكاري.

كيف يمكن للمرء أن يتلذذ بلذة محكية (ضجر قصص الأحلام، والنزه)؟ ثم كيف يمكن للمرء أن يقرأ النقد؟. ثمة طريقة واحدة: إنني أحتاج أن أبدل موقعي، لأنني هنا قارىء من الدرجة الثانية: فعوضاً عن أن أكون نجيّ هذه اللذة النقدية ــ لأن هذه طريقة أكيدة لكي لا أنالها ــ أستطيع أن أجعل من نفسي متلصصاً: فأراقب خفية لذة الآخر، وأدخل في الانحراف. وسيصبح التفسير حينئذ، وفي نظري، نصاً، ووظيفة، وطرفاً مشقوقاً. وإن انحراف الكاتب (إن لذته في الكتابة لا وظيفة لها) ليضاعف مرتين أو ثلاثاً وإلى ما لا نهاية انحراف الناقد وقارئه.

إن نصاً يكتب عن اللذة، لن يستطيع أن يكون شيئاً آخر غير نص قصير (أو كما يقال: أهذا كل شيء؟. إنه لقصير نسبياً)، ذلك لأن اللذة لا تسمح لنفسها بالتعبير إلا من خلال طلب غير مباشر (إن اللذة حق لي). وهكذا، فإننا لن نخرج عن جدل قصير يقوم على زمنين: زمن المطابقة، والرأي العام، وزمن المخالفة، والاعتراض. وينقص مصطلح ثالث، غير اللذة ورقابتها هذا المصطلح نرجئه إلى وقت لاحق. وما دمنا متفقين على اسم «اللذة» نفسه، فإن أي نص عن اللذة لن يكون إلا تسويفياً. وسيكون مدخلاً لشيء لن يكتب أبداً. شيء شبيه بمنتجات الفن المعاصر، تلك المنتجات التي تستهلك ضرورتها مباشرة بعد رؤيتنا لها (لأن رؤيتها تعني أن نفهم مباشرة الغاية التدميرية التي تتعرض لها: إنها لم تعد تتضمن وقتاً تأملياً أو تلذذياً). وإن مثل هذا المدخل، لا يستطيع إلا أن يكرر نفسه، دون أن يُدخل شيئاً على الاطلاق.

إن لذة النص لا تتخذ بالضرورة من النمط المنتصر، ولا من النمط البطولي، ولا من النمط العضلي نموذجاً لها. فهي في غير حاجة أن تتقوس استعداداً للقتال. فلذتي تستطيع أن

تجعل من الشكل انحرافاً. وإن الانحراف ليقع في كل مرة لا أحترم فيها الكل. فأمكث ثابتاً، ودائراً حول متعة شرسة تربطني بالنص (بالعالم). ولفرط ظهوري هنا وهناك، أبقى معلقاً بإرادة الوهم، والإغواء، والتهديد اللغوي، مثل سدادة يحملها الموج. وثمة انحراف يظهر، في كل مرة تنقصني فيها اللغة الاجتماعية، أو لهجة الجماعة (وإن هذا ليشبه قولنا: ينقصني القلب). ولعله من أجل هذا سيكون ثمة اسم آخر للانحراف: الشراسة ــ أو ربما أيضاً: الحماقة.

ومع هذا، فإن قول الانحراف اليوم، إذا ما وصلنا إليه، سيكون خطاباً انتحارياً.

لذة النص، أو نص اللذة: إن هذه التعابير لغامضة. ولا توجد كلمة فرنسية تغطي، في الوقت نفسه، اللذة (الرضى)، والمتعة (الاضمحلال) وإن اللذة هنا، في النتيجة، لتتسع تارة (ومن غير إخطار) فتحتوي على المتعة. وإنها لتتعارض معها تارة أخرى. ولكن لا بد لي من التوافق مع هذا الغموض. وذلك لأني محتاج، من جهة، إلى لذة عامة في كل مرة يتوجب علّي فيها أن احيل وعلى ما في النص من إسراف، وإلى ما يتجاوز فيه كل وظيفة (اجتماعية) وكل

عمل (بنيوي). وإني لمحتاج، من جهة أخرى، إلى «لذة» خاصة، بسيطة وتشكل جزءاً من اللذة الكلية، وذلك في كل مرة يتوجب عليّ فيها أن أميز المسرة، وسر الفراغ، والرفاهية، (وهذا إحساس بالامتلاء، حيث تنفذ الثقافة نفاذاً حراً) من الزلزلة، والقلقلة، والضياع الخاص بالمتعة. وإني لملزم بهذا الغموض، لأني لا أستطيع أن أنقي كلمة «لذة» من المعاني، والتي لا أريدها عرضاً: فأنا لا أستطيع، في اللغة الفرنسية، أن أمنع كلمة «لذة» من أن تحيل، في الوقت نفسه، إلى معنى عام («مبدأ اللذة»)، وعلى معنى صغير جداً («إنما جُعل الحمقى في الحياة الدنيا من أجل لذائذنا الصغيرة»). وهذا يعني، إذن، إني مضطر أن أترك عبارة نصي تذهب في التناقض.

ألا تكون اللذة سوى متعة صغيرة؟. والمتعة، ألا تكون سوى لذة متطرفة؟. أفلا تكون اللذة سوى متعة أصابها الضعف، فهي مقبولة، ومنحرفة عبر سلسلة من المصالحات؟. ويتعلق على الجواب (نعم أو لا) التاريخ الذي نصادف فيه حداثتنا. فإذا قلت إن الفارق بين اللذة والمتعة هو فارق في الدرجة، فإني أقول أيضاً إن السلام قد عاد إلى

التـــاريخ: وبهـذا يكـون نص المتعـة هو التطـور المنطقي، والعضوي، والتاريخي لنص اللذة، وأما الطليعة، فلا تكون أبداً سـوى الشكل المتقدم، والمتحرر لثقافة الماضي: فاليوم يخرج من البارحة، وروب غريية موجود في فلوبير، وسوللير في رابليـه، وكل نيكولا دي ستـايل موجودة في سنتمترين مربعين من سيزان، وأما إذا رأيت على العكس من هذا، أن اللذة والمتعة قوتان متوازيتان وأنهما لا تستطيعان أن تلتقيا، وأن ما يوجد بينهمـا إنما هو أكثر من معركة: إنه انقطاع الإيصال.

فحيئنذ أحتاج أن أفكر جيداً بأن التاريخ، تاريخنا، ليس ساكناً، ولعله أيضاً ليس ذكياً. وأن نص المتعة إنما ينبثق فيـه دائماً على شكـل فضـــائحي و (أعرج)، وأنه دائماً أثر لقطيعة، ولإثبات، (وليس لتفتح)، وأن الذات في هذا التاريخ ليست سوى (تناقض حي). (هذه الذات التاريخية تعني أنني كائن بين آخرين)، وإنها لبعيدة كل البعد من أن تستطيع هدوءاً ما دامت تروم مباشرة أن تتذوق أعمال الماضي، وأن تدعم الأعمال الحديثة، متخذة شكل حركة جدلية جميلة في تركيبها. إنها ذات منغلقة، تتمتع في الوقت نفسه، عبر النص، بكثافة أناها وسقوطها.

ثمة طريقة، على كل حال، قدمها علم النفس للتفريق بين نص اللذة ونص المتعـة: إن اللذة قابلة للوصف، وإن المتعة غير قابلة لذلك.

إن المتعـة لتدق عن الوصف، ولكنها توصف من داخلها. وإنها لممنوعة، ولكنها تقال بالمشاركة. وأحيل على لاكان الذي قال: (« إن ما يجب أن نوليه الاهتمام، هو أن المتعة ممنوعة على الذي يتكلم، بوصفه متكلماً، أو أيضاً إن المتعـة مما لا يمكن قوله إلا بين السطور... »). وأحيل على لوكلير الذي يقول: (« ... إن الذي يقول يمنع المتعة عن نفسه بقوله. أو إن الذي يتمتع يجعل، بالترابط، كل حرب ـــ وكل قول ممكن ـــ يتبخر في الإلغاء المطلق الذي يعمل على بيانه »).

إن كاتب اللذة (والقارىء معه) يقبل الحرف. وهو إذ يفعـل ذلك، يتخلى عن المتعـة. وهذا يعطيه الحق فيها، والقدرة على قولها: فالحرف لذته، وهو مسلوب فيه، مثله في ذلك مثـل كل أولئك الذين يحبون اللغة (وليس الكلام)، كعشـاق اللفظ، والكتّاب، وكتاب الرسـائل، واللسانيين. وهذا يعني إذن، أننا نستطيع أن نتكلم عن نصوص اللذة (بينما لا تقوم أي مناقشة مع إلغاء المتعة): وإن النقد ليحيل دائماً على نصـوص اللذة. ولا يحيـل أبداً على نصـوص المتعـة: وإننـا لنجد أن التعليق على كتاب مثل فلوبير، وبروست، وستندال لا ينضب. والنقد يقول حينئذ: باطلة متعة النص الوصي، المتعة الماضية أو المستقبلية: إنكم ستقرؤون، إني قد قرأت: فالنقد دائماً، إما تاريخي وإما مستقبلي: ولذا نرى أن الحاضر المتحقق، وعرض المتعة ممنوعان عنه. وهكذا تكون

الثقافة هي مادته المفضلة. وإن هذه المادة لهي كل شيء فينا ما عدا حاضرنا.

يبدأ النص غير الثابت، النص المستحيل مع الكاتب و(قارئه). وما لم يجتمع هذا النص بنص متعة آخر، فإنه يقع خارج اللذة، وخارج النقد: وأنتم لا تستطيعون أن تتكلموا « عن » مثل هذا النص. ولكنكم تستطيعون أن تتكلموا فقط « في » هذا النص، وأن تنهجوا منهجه. كما يمكنكم أن تلجوا في سرقة أدبية مدلهة، وأن تؤكدوا بشكل هيستيري فراغ المتعة (وليس لكم أن تكرروا بشكل استحواذي حرفية اللذة).

ثمة أسطورة صغيرة، تميل إلى جعلنا نعتقد أن اللذة (وخاصة لذة النص)، إنما هي فكرة يمينية. وفي اليمين، وبالحركة نفسها، نتهم اليسار بكل ما هو مجرد، وممل وسياسي لنحتفظ باللذة كل لنفسه: أهلاً بكم بيننا. أنتم يا من جئتم أخيراً إلى اللذة في الأدب. وأما في اليسار، وبدافع أخلاقي، فنزدري (متناسين سيجار ماركس وبريخت) كل « نفايات نزعة المتعة »، ونشك فيها. كذلك في اليمين، فإننا نطالب باللذة لنجعلها مضادة للعقلانية

والكهنوت: هذه هي الأسطورة الرجعية القديمة، الأسطورة التي تجعل القلب مضاداً للرأس، والانطباع مضادا للاستدلال «والحياة» مضادة « للتجريد » (البارد): ويجب على الفنان باتباع المبدأ المشؤوم لديبوسي « أن يبحث بتواضع لكي يصنع اللذة ». إن اليسار ليجعل المعارضة واقعة بين « اللذة البسيطة » وبين المعرفة، والمنهج، والالتزام، والمعركة (ومع ذلك: فماذا يكون لو أن المعرفة نفسها كانت لذة ؟). ولقد نجد عند الجانبين هذه الفكرة الغريبة، وهي أن اللذة شيء بسيط. ولعله من أجل هذا، نطالب بها في جانب، ونحتقرها في الجانب الآخر. غير أن اللذة، مع ذلك ليست عنصراً من عناصر النص، ولا هي نفاية ساذجة، كما أنها لا تتعلق بالمنطق الوضعي. إنها انحراف، وشيء ثوري، وغير اجتماعي في الوقت نفسه. ولا يمكن لأي جماعة، ولا لأي عقلية، ولا لأي لغة فردية أن تتعهدها. أتراها تكون شيئاً محايداً ؟. إننا لنرى جيداً أن لذة النص شيء فضائحي: وليس ذلك لأنها غير أخلاقية، ولكن لأنها خيالية.

لماذا نجد في نص من النصوص، كل هذه الأبهة الكلامية ؟. أيشكل ترف اللغة جزءاً من الثروات الزائدة،

ومن الإنفاق غير المجدي، ومن الضياع غير المشروط ؟. وهل يشارك عمل كبير من أعمال اللذة (وليكن عمل بروست مثلاً) في الاقتصاد نفسه الذي تشارك فيه أهرامات مصر . وهل يكون الكاتب اليوم هو البديل المتخلف للمتسول، والراهب، والعابد البوذي: لا ينتج، ومع ذلك يتغذى ؟ وقياساً على مجتمع الرهبان البوذيين، هل يصون المجتمع التجاري الطائفة الأدبية، بغض النظر عن العذر الذي يعطيه لنفسه، لا لأن الكاتب ينتج (فهو لا ينتج)، ولكن بسبب ما يستهلكه ؟ إنها طائفة زائدة ولكنها لا تخلو من جدوى.

تبذل الحداثة جهداً مستمراً لكي تتجاوز التبادل: إنها تريد أن تتصدى لسوق الأعمال الأدبية (مبعدة ذاتها عن الإيصال الجماهيري)، كما تريد أن تتصدى للإشارة اللغوية (بإعفاء نفسها من المعنى، وبالجنون)، كما تريد أن تتصدى للجنس القويم (بالشذوذ الذي يختلس المتعة من هدف الانتاج). ومع ذلك، فلا شيء يمكنْ عمله: فالتبادل يسترجع كل شيء، ويروض ما يبدو أنه ينفيه: إنه يحجز على النص، ويضعه فيْ دورة الانفاق غير النافع، ولكنه قانوني: فإذا بالنص ينضم مجدداً إلى الاقتصاد الجماعي (وإن كان نفسياً) فقط: وهكذا يكون ليس نفع النص نفسه هو النافع في سند التبادل. وبقول آخر، إن المجتمع ليعيش حالة من الانشطار: هنا نص رفيع المستوى، منزه، وهناك شيء

تجاري، تكمن قيمته في مجانية هذا الشيء. ولكن المجتمع ليس لديه أي فكرة عنه: وإنه ليجهل فساده بالذات: « ولكل واحد من الطرفين المتخاصمين حصته: فالغريزة الجنسية تستحق الإشباع، وإن الواقع لينال الاحترام الذي يستحقه. ولكن فرويد يضيف: ليس ثمة أمر مجاني سوى الموت، كما يعرف الجميع ذلك ». وأما بالنسبة إلى النص، فلن يكون ثمة شيء مجاني سوى هدمه بالذات: يجب على المرء ألا يكتب إلا ليكون مُسْترَجعاً.

ربما يجب عليّ أن أكون مع من أحب. وأن أفكر في أمر آخر. بل وربما يجب عليّ أن أبتدع أفضل ما هو ضروري لعملي. وهذا هو حال النص أيضاً إنه سينتج فيّ أفضل لذة، وإذا ما استطاع أن يجعلني أصغي بشكل غير مباشر، وكذلك إذا ما استطاع أن يسوقني لكي أرفع رأسي مراراً، وايضاً إذا ما استطاع أن يشدني لسماع شيء آخر. فأنا لست أسيراً لنص اللذة بالضرورة. فقد يكون فعله خفيفاً، ومعقداً، ومحكم التدبير، ومذهولاً تقريباً: إنه قد يكون حركة من الرأس مباغتة، مثل حركة عصفور، لا يسمع شيئاً مما نسمع، وهو يصغي لما لا نسمع.

لماذا يكون الانفعال غير ملائم للمتعة (لقد كنت أراه كليـــاً في الجـانب الوجداني، والوهـم الأخـلاقي) ؟ فهـو اضطراب، ووهم تخم من تخوم الاضمحلال: إنه شيء فاسد تكتنفه واجهات جيدة التفكير. ولعله يكون الضياع الأكثر اعوجاجاً. فهو ينـاقض القاعدة العامة. تلك القاعدة التي تريد أن تعطي للمتعـة صـورة ثابتة: قوية، وعنيفة، وفظة: وتريد أن تحيـلهـا على شـيء عضـلي، ووتري وقضيبي، وهي ما دامت ضـد القـاعدة العـامة، فيجب الا نترك لأنفسنا سبيـلاً توهمهـا فيه صورة المتعة. ويجب، كذلك، أن نقبل بالتعرف إليها في كل مكان ينبثق فيه اضطراب في الانتظام الغـرامي (كالمتعـــة قبـل نضجهـا، أو بعد فوات أوانها، أو المنفعـلة...): أيكون الحب الانفعالي متعة ؟ أم تراه يكون حكمـة (أي حينما تفهـم المتعة نفسها بعيداً عن أحكامها الذاتية المسبقة)؟

عبثاً نحاول: فالملل ليس بسيطاً. وإنه ليس بإمكان أحد (أمام عمل، أو أمام نص) أن يتخلص من الملل بحركة تدل على كدره، أو على الانتهـاء منـه. وكما أن لذة النص تفـترض انتـاجاً كاملاً غير مبـاشـر، فإن المـلل كذلك لا

يستطيع أن يستفيد من أي عفوية: إذ ليس ثمة ملل صادق: وإذا كان النص ـــ الثغثغة يبعث الملل فيّ، فذلك لأني، في الواقع، لا أحب الطلب. ولكن ماذا لو أنني كنت أحبه (وإذا كانت لدي شهية أمومية) ؟ ليس الملل عن المتعة ببعيد: إنه المتعة مرئية من ضفاف اللذة.

إنه كلما كانت الحكاية مروية بشكل أكثر لياقة، ومحكية جيداً، من غير خبث، وبلهجة محلاة، فإنه سيسهل قلبها، وتسويدها، وقراءتها بالمقلوب (كما فعل ساد حين قرأ السيدة دي ساغ). وبما أن هذا القلب إنتاج مجرد، فإنه ينمي لذة النص بشكل رائع.

قرأت في بوفار وبيكوشي جملة تسرني : « ثمة أغطية ، وشراشف ، ومناشف معلقة عمودياً ، ومربوطة بحبال تشدها أوتاد خشبية » . إني لأذوق هنا دقة مبالغاً فيها ، ونوعاً من

الاحكـام اللغـوي المهووس ، وجنوناً من الوصف (الأمر الذي نجده في نصوص آلان روب غرييه) . وإننا لنشاهد هذا التباين . فاللغة الأدبية مهتزة ، ومتجاوزة ، ومجهولة ، لأنها تقوّم نفسها باللغة « الصافية » ، باللغة الأساس ، بلغة القواعديين (إن هذه اللغة ، كما هو معلوم ، ليست سوى فكـرة) . إن الإحكـام المقصـود هنـا لا ينتج من زيادة العناية . ذلك لأنه لا يمثل فضل القيمة بلاغياً ـ تماماً كما لو أن الأشياء تنتقل بوصفها من أحسن إلى أحسن ـ ولكنه الإحكـام الذي ينتج من تغيـير في القـانون : إن النموذج (البعيـد) للوصف لم يعـد الخطـاب الخطبـة (فنحن لا « نرسم » أي شيء) ، ولكنه نوع من الصفة المعجمية .

النص ، في أصله ، حرز . وإن هذا الحرز ليرغبني . والنص يختـارني ، أداته في ذلك ترتيب كامل لشـاشـات خفية ، وتدبير منظم لماحكات انتقائية : فثمة المفردات ، والمراجع ، وقابلية المقروء للقراءة ، إلى آخره . ويوجد الآخر دائمـاً ، إنه المؤلف . وإنه ليوجد ضـائعـاً في وسط النص (وليس خلفه كما تكون آلهة الآليات) .

لقد مات المؤلف بوصفه مؤسسة : واختفى شخصه المدني ، والانفعالي ، والمكون للسيرة . كما أن ملكيته قد انتهت . ولذا ، فإنه لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوة الرائعة التي أخذها على عاتقه كل من التاريخ الأدبي ، والتعليم ، والرأي العام ليقيموا قصتها ويجددوها : ولكنني في النص لأرغب في المؤلف ، بأي شكل من الأشكال : فأنا محتاج إلى صورته (وهذه الصورة ليست تمثيلاً له ، ولا اسقاطاً عليه) ، مثلما هو محتاج إلى صورتي (وإلا فإنه « يثغثغ ») .

إن الأنظمة الإيديولوجية خيال (إنها أشباح مسرحية ، كما كان يمكن لبيكون أن يقول) ، وإنها لروايات ، ولكنها روايات كلاسيكية مزودة بعقد ، وأزمات ، وشخصيات طيبة وخبيثة . (غير أن الجانب الروائي يختلف عن ذلك : إنه تقطيع لا بنية فيه ، وبعثرة للأشكال : إنه المايا*) .

* ـــ المايا : في فلسفة شوبنهاور مجموع الأوهام التي تخفي عنا قدرنا (م . عن المنهل) .

ويحاول كل خيـال تدعمه لغة اجتماعية ، وفئة اجتماعية أن ينطبق عليهـا : الخيـال ، هو هذه الدرجة من الكثافة التي يصبح لغـة فيهـا ، وذلك عندما يكون قد أخذ ، بصـورة استثنـائية ، ووجد فيما أخذ ، طبقة كهنوتية (قسيسـين ، ومثقفين ، وفنانين) تتكلم هذه اللغة اعتيادياً وتنشرها .

« فوق كل شـعب من الشـعوب ، ثمة سمـاء من المفــاهيم موزعة توزيعـاً رياضيـاً . وإنه ليدرك بضغط من الحقيقة ، من الآن فصاعداً ، أن أي إله مفهومي ، يجب ألا يكون البحث عنه في أي مكان خارج فلكه » (نيتشه) : نحن جميعاً أسرى حقيقة اللغات ، وهذا يعني أننا واقعون في تعدد اقليميتهـا ، ومدفوعون إلى التنافس الرائع الذي ينظم مجاوراتهـا . وذلك لأن كل لهجـة إنمـا تقـاتل لتحظى بالسيطرة . فإذا ما انتهت إليها السـلطة ، انتشرت في كل مجاري الحيـاة الاجتماعيـة وأمورها اليوميـة ، لتصبح بذلك سائدة وطبيعية : إنها اللهجة غير السياسية ، كما هو الزعم ، لرجـال السيـاســة ، ووكلاء الدولة ، وإنها أيضـاً لغـة الصحف ، والإذاعة ، والرأي ، والمحادثة . ولكن حتى خارج السلطة ، وضدها ، فإن المنافسة تلد مجدداً ، وإذ ذاك تنقسم اللهجات ، وتتصارع فيما بينها . وثمة مكان لا يرحم ينظم حياة اللســان ، ذلك لأن اللسان يأتي من مكان ما . إنه المكان المحارب .

إن عالَم اللســان (الفلك اللغوي) ليطرح نفسه وكأنـه صراع كبير ومستمر بين ذهنيـات هذيانيـة . وإن الأنظمة وحدها هي التي تبقى (الأخيلة ، واللهجات) . وإنها لتبقى ابداعية بما فيه الكفاية لكي تنتج آخر صورة ، أي تـلك التي تسـم الخصم بلفظ نصف علمي ، ونصف أخلاقي ، وكأنها نوع من أنواع الباب الدوار الذي يسمح بمشاهدة العدو ، وتفسيره ، وادانته ، وتقيئه ، واسترجاعه في الوقت نفسـه . وبكلمة واحدة : إنه يجعل العدو يدفع الثمن .

وهكذا ، فإنه من بين جملة أمور أخرى ، نجد ترجمة الكتب المقدسة : فهناك لهجة ماركسية وإن أي معارضة ، بالنسبة إليها ، إنما هي معارضـة طبقية . وثمة لهجة أخرى خاصة بالتحليل النفسي وإن أي انكار ، بالنسبة إليها ، إنما هو اعـتراف . وهنـاك لهجـة مسيحيـة . وإن أي رفض ، بـالنسبـة إليهـا ، إنما هو انحراف ، إلى آخره . ولقد يكون الاندهاش من أن لغـة السـلطة الرأسمالية لم تحتوِ ، للوهلة الأولى ، على مثل هذه الصورة لنظام (اللهم ما عدا نوعاً من أبشع الأنواع ، يقال فيه عن المعارضين « المسممين » و« الموجهين آليـاً » . ولقد يُفهـم حينئذٍ أن ضغط اللغـة الرأسمالية (وهو ضغط قوي) ليس من النوع الهذياني ، ولا النظامي ، ولا البرهاني ، ولا المترابط : إنه ترفيت شرس ، إنه السائد ، إنه طريقة من طرق اللاشعور : إنه ، بإيجاز ،

الإيديولوجيا في جوهرها .

ولكي تتوقف هذه الأنظمـة النـاطقـة عن الإذهال والإزعاج ، فلا سبيل سوى سكنى واحد منها . وإلا يكن ذلك ، فإن السؤال سيكون : وأنا ، وأنا ، ما أنا فاعل بكل هذا ؟

النص لا مكاني . فإن لم يكن ذلك في استهلاكه ، فـلا اقـل من أن يكون في انتـاجه . إنه ليس لهجـة ، ولا خيالاً . فالنظام فائض فيه ومنحل (وإن لهذا الفيض ولهذا الانحـلال لإدلالاً Signifiance) . وإنـه لينهـل من هذا اللامكان حالة غريبة ويوصلها إلى قارئه : فهو مُبْعَدٌ وساكن في الوقت نفسه . ولذا كانت ، في حرب اللغات ، لحظات

هادئة . وإن هذه اللحظات هي النصوص (تقول إحدى شخصيات بريخت : الحرب لا تنفي السلام . ذلك أن للحرب لحظات هادئة ... ويمكن للمرء أن يترع كأساً من البيرة بين مناوشتين) .

وهكذا ، فإن لذة النص ممكنة دائماً بين هجومين كلاميين ، وبين نظامين . ولن تكون اللذة استراحة ، ولكنها ستكون ممراً غير لائق ـــ مفكّكاً ـــ للغة أخرى . كما ستكون تمريناً لعلم مختلف لوظائف الأعضاء .

لا تزال بطولات كثيرة زائدة في لغاتنا . وثمة اثارة ، في أحسن اللغات ـــ وإني لأفكر بلغة باتاي ـــ لبعض العبارات . كما أن هناك نوعاً من البطولة الماكرة . وأما لذة النص (ومتعة النص) ، فهي على العكس من ذلك . إنها امحاء مفاجىء لقيمة الحرب ، وتقليم عابر لأظافر الكاتب ، ووقفة « للقلب » (للشجاعة) .

كيف يمكن لنص مكون من اللغة أن يكون خارج اللغـة ؟ . وكيف السبيـل إلى اخراج (أن نضع خارجاً) لهجات العالم من غير أن نلجأ إلى لهجة أخيرة ، تكون فيها كل اللهجـات الأخرى مرويـة ، أو محكيـة ؟ . إنني منذ اللحظـة التي أسمي فيهـا ، أجعـل لنفسي اسماً : أي أصبح صـيداً في شـرك تنـافس الأسماء . فكيف يمكن للنص أن « ينجـو بنفســه » من حرب التحـليـل ، ومن اللهجـات الاجتماعية ؟ يكون ذلك بإضعاف يقوم به عمل تدريجي .

يقـضي النـص ، بـادىء ذي بدء ، على كل لغـة واصفة . وبهذا ، يكون نصاً : فليس ثمة صوت (علم ، أو سبب ، أو مؤسسة) يقوم خلف ما يقول . ثم إن النص بعد ذلك ، ليهدم هدماً كاملاً ، يبـلغ حد التناقض ، فئته الاسـتـدلاليـة الخـاصــة ، ومرجعـه اللســاني الاجتماعي (جنســــه) : فيـكــون « المهـرج الذي لا يضحك » ، والسخرية التي لا تنقاد ، والبهجة من غير روح ولا صوفي (ساردي) . وإنه ليكون قولاً متمثلاً به من غير قوسين يحفانه . ويمكن للنص أخيراً ، إذا رغب في ذلك ، أن يشن غارة على البنى المقدسـة للغة نفسها (الصناعية البحتة) : سواءً أكان ذلك معجماً (وهو عبارة عن كلمات مستحدثة بكـثرة ، وألفـاظ منضدة ، ومفردات مستنسخة ، كتبت حروفها بحروف لغة أخرى) ، أم كان نحواً (لم تعد هناك خلية منطقية ، ولا جملة) .

إن المقصود بالإحالة (وليس بالتحويل فقط) ، هو إظهـار حـالة من الكيميـاء الخيـاليـة *pierre philosophale للمـادة اللغـوية . وإن هذه الحالة الخارقة ، وهذا المعدن المتوهج ، خارج كل أصل وخارج أي ايصال ، لهو شيء من اللسـان ، وليس لسـاناً من الألسنة ، وإن كان مفصولاً ، ومحاكياً ، ومتخذاً هزواً .

إن التفـاضـل في لذة النص ، لا يقوم على أسـاس ايديولوجي : ومع ذلك ، فإن هذه السفاهة لا تنم عن أصل ليـبرالي ، ولكنهـا تنم عن انحراف : فالنص وقراءته شيئـان منفصـلان . ومـا هو فائض ومكسـور ، إنما هو الوحدة الأخـلاقيـة التي يلح المجتمع على وجودهـا في كل انتـاج انسـاني . ولقد نقرأ نصاً من نصوص (اللذة) كما الذبابة حين تطير في حجم الغرفة : إنها إذ تطير ، تضرب بكوعها

---

* — Pierre Philòsophàle = حجر الفـلاسفـة : (حجر كيميائي خيالي اعتقد أصحاب الكيمياء القديمة أنه قادر على تحويل المعادن الخسيسة إلى ذهب وفضة أو إلى اطالة الحياة) . (م — المنهل) .

ضربـات فظــة ، ومحددة خطأ . فتبدو منشغلة من غير جدوى : والإيديولوجيــا كذلك ، إنهـا تعــبر فوق النص وقراءته كالوجه إذ يكسوه التورد (وإن بعضهم ليتذوق هذه الحمرة في الحب ، تذوقاً شهوانياً) . ألا وإن لكل كاتب لذة توردات غبية (بالزاك ، زولا ، فلوبير ، بروست : وربما لا نجد أحداً حافظاً لماء وجهه سوى مالارميه) : فالقوى المتضادة ، في نص اللذة ، ليست في حالة كبت ، ولكنها في حالة صيرورة : إذ لا شيء يعد بالفعل خصماً ، لأن كل شــيء متعـدد . وإني لأعـبر الليـل الرجعي خفيفـاً . فإذا تـأملنــا ، مثـلاً ، روايـة زولا « خصــوبـة » فسنجد أن الإيديولوجيـا ظاهرة جهـاراً ، ولزجة بشكل خاص : إنها ذات صيغة طبيعية ، وعائلية ، واستعمارية . ولكن هذا لا يمنع أن أتابع قراءتي للكتاب . أهذا اعوجاج تافه ؟ . لعلنا نجد مخيفاً تلك القدرة المحكمة التي تنقسم الذات فيها فتقسم قراءتها ، وتقـاوم عدوى الحكم ، وتناهض كناية القناعة : أيكون هذا لأن اللذة تجعل المرء موضوعياً ؟ .

إن بعضهـم يريد نصــاً (فناً، لوحة) من غير ظل،

ومقطوعاً عن « الإيديولوجيا المهيمنة ». ولكن هذا يدل على أنهم يريدون نصاً لا خصوبة فيه، ولا انتاجية له. إنهم يريدون نصاً عقماً (انظروا أسطورة المرأة من غير ظل). ألا إن النص لمحتاج إلى ظله: هذا الظل هو قليل من الإيديولوجيا، وقليل من العرض، وقليل من الذات: وهذه أشباح، وأورام، وآثار. إنها سحاب ضروري: ولا مندوحة للهدم من أن ينتج تضاده الخاص: مضيء / مظلم.

(نقول عادة: « الايديولوجيا المهيمنة ». وهذه عبارة غير محددة. ذلك لأننا نتساءل فنقول: ما هي الإيديولوجيا؟. وسنجد الجواب إنها الفكرة المهيمنة من حيث هي فكرة: وإن الإيديولوجيا لا تستطيع أن تكون مهيمنة. وإذا كان صواباً أن نتكلم عن « إيديولوجيا طبقة مهيمنة »، فلأن ثمة طبقة تمت الهيمنة عليها موجودة، فسيكون ايضاً بعيداً عن المنطق أن نتكلم على « إيديولوجيا مهيمنة »، لأنه لا توجد إيديولوجيا مهيمن عليها: وإذا نظرنا إلى « المهيمن عليهم »، فسنجد أن لا شيء لديهم، ولا حتى أي إيديولوجيا. ولو كان الأمر خلاف ذلك تحذيداً، لوجدنا — وهذه هي الدرجة النهائية للاستلاب — أنهم مضطرون أن يستعيروا إيديولوجيا (لكي يبدعوا رموزهم، وإذن لكي يعيشوا) الطبقة التي تهيمن عليهم. غير أن الصراع الاجتماعي لا يمكن أن يرد إلى صراع بين إيديولوجيتين متنافستين: فهذا هدم لكل إيديولوجيا تطرح

على بساط المناقشة).

يجب رصد عوالم التخييل اللغوي جيداً، بمعنى أنه يجب أن نرصد: الكلمة بوصفها وحدة فريدة، وجوهراً فرداً سحرياً. وأن نرصد الكلام بوصفه أداة للفكر أو تعبيراً عنه. ويجب كذلك أن نرصد الكتابة بوصفها نسخاً للكلام، والجملة بوصفها قياساً منطقياً مغلقاً. كما يجب أن نرصد قصور اللسان أو رفضه بوصفه قوة أولية، عفوية، وتداولية. وكل هذه الأشياء المصطنعة إنما أخذها عالم التخييل العلمي على عاتقه (العلم بوصفه متخيلاً): إن اللسانيات لتعبر جيداً عن حقيقة اللسان، ولكنها تقول هذا فقط: « يجب ألا يكون أي وهم واعٍ قد ارتكب »: وإذا كان ذلك كذلك، فإن هذا لهو تعريف التخييل نفسه: لا شعور اللاشعور.

لقد اصبحت المهمة الأولى في علم اللغة أن يعاد فيه إنشاء مالا يُعزى إليه إلا عرضاً، أو احتقاراً، أو ما يُرفض أن يأتي منه غالباً: مثل علم الاشارة (الأسلوبية، والبلاغة، كما يقول نيتشه)، والممارسة، والفعل الأخلاقي، و« الخماسة »

(يقول نيتشه هذا أيضاً). وإنها لمهمة ثانية أن نضع في العلم مرة أخرى ما يتعارض معه: هنا يكون النص. فالنص هو اللسان من غير تخييل. وهذا هو ما ينقص علم اللغة لكي تكون أهميته العامة ظاهرة (وليس خاصيته التقنية). إن كل ما صار لتوه مسموحاً به في اللسانيات، أو مرفوضاً رفضاً باتاً (بوصفها علماً مقنناً، ووضعياً)، كالإدراك والمتعة، إنما يكون هنا تحديداً هو الأمر الذي يبعد النص عن تخييلات اللسان.

لا يمكن لأي « أطروحة » عن لذة النص أن تكون ممكنة. إذ كل ما يدور حول هذا الأمر لا يتعدى كونه تفتيشاً (استبطاناً)، وهو يدوم طويلاً. فيالها من غبطة نقية!. ومع ذلك، فإني، في مقابل كل شيء وضد كل شيء، لأستمتع بالنص.

ألا توجد أمثلة على الأقل؟ يمكننا أن نفكر في حصاد دلالي هائل: سنجمع فيه كل النصوص التي حصل أن أحدثت لذة لشخص ما (بغض النظر عن مصدر هذه النصوص). وسنُظهر هذا الجسد النصي (إنه المدونة: وهذا تعبير جيد). فهو يشبه قليلاً التحليل النفسي حين يعرض الجسد الشهواني للإنسان. ومع ذلك، فإننا نستطيع أن نخشى

عملاً كهذا. ذلك أنه قد لا ينتهي إلا إلى تفسير النصوص التي تم جمعها. وحينئذ سيصاب المشروع بتفريغ لا مفر منه: فاللذة إذ لا تستطيع أن تعبر عن نفسها، ستدخل في الطريق العام للحوافز التي لن يكون اي واحد منها حافزاً نهائياً (وإذا تعللت هنا ببعض لذّات النص، فهذا لأني أمر عرضاً، وليس بشكل منتظم)، وأقول بكلمة واحدة إن عملاً كهذا لا يستطيع أن يُكتب. وأنا لا أستطيع إلا أن أدور حول مثل هذا الموضوع. وإن تنفيذه تنفيذاً موجزاً، وفي عزلة، سيكون حينئذ أفضل من تنفيذه تنفيذاً جماعياً وإلى ما لا نهاية. وكذلك، فإنه من الأفضل أن نتخلى عن المرور من القيمة، التي هي أساس التأكيد، إلى القيم التي هي آثار ثقافية.

إن الكاتب بوصفه مخلوقاً لسانياً، ليؤخذ في حرب الخيال (اللهجات). ولكنه لن يكون فيها سوى لعبة. ذلك لأن اللسان الذي يكوّنه (الكتابة) هو دائماً خارج المكان (أي لا مكان). فبالأثر البسيط لتعدد المعاني (مرحلة بدائية للكتابة)، يكون الالتزام الحزبي لكلام أدبي قد أصبح موضع شك من أصله. أما الكاتب، فيجري دائماً على أعقاب

المهمة العمياء للنظم، وإنه لفي انحراف. فهو جوكر، ومانا* ودرجة الصفر، وهو موت البريْدجْ**: إنه ضروري للمعنى (للمعركة)، ولكنه محروم هو نفسه من معنى ثابت. وإن مكانه، وقيمته (التبادلية) لتتغير تبعاً لحركات التاريخ، وضربات النضال التكتيكية: فقد يُطلب منه كل شيء / أو لا يُطلب منه أي شيء: شأنه في ذلك شأن الميشوتوكي في ديانة الزن. إنه ليس لديه رغبة في أخذ شيء، اللهم ما عدا المتعة المنحرفة للكلمات (ولكن المتعة لم تكن قط مغنماً: إذ لا شيء يفصلها عن الأب، ولا عن الخسارة). والمفارقة هي: أن مجانية الكتابة هذه (التي تقارب، بالمتعة، مجانية الموت)، يجعلها الكاتب صمتاً: إنه ينكمش، ويتعضّل، وينكر الانحراف، ويكبح المتعة: إنهم ثلة، أولئك الذين يناهضون القمع الايديولوجي، والقمع الشبقي في الوقت نفسه (إنه، بالطبع ذلك القمع الذي يحمل المثقف وزنه على كاهله: أي على لغته الخاصة).

---

* ـــ Mana (مانا) : قوى الطبيعة (في الأديان البدائية . قوة خفية هي في رأي علماء الاجتماع أصل لفكرة السبب (م . المنهل) .

* * ـــ Bridge (بريدْجْ) : لعبة ورق .

وأنا أقرأ نصاً ذكره ستندال (ولكنه ليس له)(*)، وجدت بروست متمثلاً في جزيئة صغيرة: لقد كان مطران ليسكار يشير إلى ابنة أخي نائبه الأسقفي بسلسلة من اللفتات النفسية (يا ابنة أخي الصغيرة، يا صديقتي الصغيرة، يا سمرائي الجميلة، آه أيتها الحلوى الصغيرة!) التي تحيي فيّ ذكرى قول توجهت به اثنتان من سعاة البريد في فندق بعلبك الكبير إلى الراوي وهنّ ماري جينيت، وسيليست ألباري: (أوه! أيها الشيطان الصغير، إن شعرك كريش طائر أبو زريق، أوه، أي دهاء عميق! آهٍ للشباب! آهٍ للبشرة الجميلة!).

ولقد قرأت في مكان آخر ، ولكن بالطريقة نفسها: أشجار التفاح النورماندية المزهرة عند فلوبير، وذلك انطلاقاً من قراءتي لبروست. وإني لأتذوق سلطان الصياغات، وانقلاب الأصول، والمرح الذي يأتي بنص سابق من نص لاحق. وإني لأفهم أن مؤلفات بروست الأدبية، إنما هي مؤلفات مرجعية، هذا على الأقل بالنسبة إليّ. كما أفهم أيضاً أنها نسق انتاجي عام، ورسم تأملي لنشأة الكون الأدبي كله. وهكذا كانت رسائل مدام دي سيفينيه بالنسبة إلى جدة الراوي. وهكذا أيضاً كانت روايات الفروسية بالنسبة إلى

---

* ــ « مشهد من حياة أتاناز أوجير . نشرتها ابنة أخيه » في « مذكرات سائح » .(I) ص ٢٢٨ ــ ٢٤٥ . ستندال الأعمال الكاملة . منشورات كالان ليفي (١٨٩١) .

دون كيشوت، إلى آخره. وإن هذا الأمر لا يعني بتاتاً أني مختص ببروست: فبروست هو من يأتيني، وليس هو من أناديه. إنه ليس سلطة، ولكنه مجرد ذكرى مستديرة. وهذه هي خاصـة النص المتداخل: إنها استحالة العيش خارج النص اللامتناهي. ولا فرق في ذلك: أن يكون هذا النص هو بروست، أو الجريدة اليومية، أو شاشة الرائي: فالكتاب يبدع المعنى، والمعنى يبدع الحياة.

إذا طرقتم مسماراً فأدخلتموه في الخشب، فإن مقاومة الخشب ستختلف بحسب المكان الذي أدخلتموه فيه: ويقال في هذه الحالة ليس الخشب متشاكلاً، والنص أيضاً، ليس متشاكلاً: فالجوانب، والشقوق، أشياء غير مرئية فيه. ويجب على الفيزياء (الحالية) أن تقوّم نفسها لكي تتناسب مع سمة اللامشاكلة لبعض الأوساط، ولبعض العوالم. كما يجب أيضاً على التحليل البنيوي (السيسيولوجي) أن يعرف أدق مقاومات النص، وأن يعرف الرسم غير المنتظم لعروقه.

ليس هناك موضوع واحد له علاقة ثابتة باللذة (انظر لا كان فيما يخص ســاد). ومع ذلك، فإن هذا الموضـوع موجود بالنسبة إلى الكاتب. إنه ليس اللسان، ولكنه اللغة، أي اللغة الأم. فالكاتب شخص يلعب مع جسد أمه (أحيل إلى بلينييه فيما كتبه عن لوترياموں وماتيس): وذلك لكي يمجده ويزينه، أو لكي يقطعه ويحمله قطعاً يمكن التعرف عليها بوصفها قطعاً من الجسد: وإنني لأذهب إلى حد المتعة بتشويه اللغة. وسيطلق الرأي العام صرخات عالية، لأنه لا يريد أن « تشوّه الطبيعة ».

لعلنا نقول إن الكتّاب، بالنسبة إلى باشلار، لم يكتبوا قط شيئاً: فثمة قطيعة غريبة، بها كانت قراءتهم فقط. وهو حين رأى هذا الرأي، فقط أسس نقداً للقراءة خالصاً، وجعله في اللذة مؤسساً: وأما نحن، فنرتبط بممارسة متجانسة (زَلِقَة، مرحة، لذيذة، متوحدة، متهلهلة). وإن هذه الممارسة لتغمرنا رضى: إنها قرأ ــ حلم. وهكذا مع باشلار، نجد أن الشعر (وكأنه حق مجرد لإبطال الأدب، وإلغاء المعركة) يدخل جميعه في حساب اللذة. ولكن ما إن يصبح العمل مُدْرَكاً في أنواع من الكتابة حتى يعلو صرير

اللذة، وتسجل الشهوة حضورها، وينعد باشلار.

إنني أهتم باللسان، لأنه يجرحني أو يسحرني. ولعل شبقاً طبقياً يكمن في هذا. ولكن إلى أي طبقة ينتمي؟. إلى الطبقة البرجوازية؟ ليس لهذه الطبقة أي تذوق لساني. وهو لم يعد يشكل في نظرها ترفاً، أو عنصراً من عناصر فن العيش (موت الأدب « العظيم »)، ولكنه غدا أداة فقط، أو زينة (تحذلقاً). أتراه ينتمي إلى الطبقة الشعبية؟ إننا لنجد هنا غيبة لكل نشاط سحري أو شعري: لم يعد ثمة كرنفال، ولم يعد أحد يلعب بالكلمات. فلقد ماتت الاستعارات، وسادت القوالب الجاهزة التي تفرضها ثقافة البرجوازية الصغيرة. (ليس للطبقة المنتجة بالضرورة لسان تضع فيه ما تمثله من دور، أو قوة، أو فضيلة. ونستنتج من هذا أن ثمة تفككاً في التضامن، وتفككاً في معرفة الغير. وإنه لقوي جداً هنا، ومعدوم هناك. وهذا نقد للوهم الشمولي: ذلك أن أي جهاز، إنما يسعى أولاً إلى توحيد اللسان، ولكن لا يجب احترام الكل).

بقيت جزيرة صغيرة: إنها النص. أتكون فيها للمصطفين والمثقفين دار نعيم. ربما تكون اللذة، أما المتعة فلا.

أنا متأكد أنه لا يمكن لأي إدلال (Signifiance) (أي متعة) أن يُنتَج في ثقافة جماهيرية (إذ يجب أن نميّز هذا الإدلال من الثقافة الجماهيرية كما يتمايز الماء من النار). والسبب في ذلك، أن نموذج هذه الثقافة هو البرجوازية الصغيرة. وإن ما يكوّن تناقضنا الخاص (التاريخي)، هو أن الإدلال (المتعة) قد دخل كله في ملجأ من الخيار المفرط: فإما أن يكون ضمن ممارسة لنخبة المثقفين (وهي وليدة خور الثقافة البرجوازية)، وإما أن يكون ضمن فكرة طوباوية (وستكون هذه الفكرة فكرة لثقافة قادمة، تنبثق من الثورة الجذرية، لم يسمع بها أحد، غير مرئية، لا يعرف عنها من يكتب اليوم سوى شيء واحد: إنه لن يدخلها كما دخلها موسى).

ثمة سمة غير اجتماعية للمتعة. إنها الضياع للحالة الاجتماعية. ومع ذلك، فلن يستتبع هذا أي ارتكاس نحو الذات (الذاتية)، ونحو الشخص، ونحو العزلة: إذ كل شيء يضيع بأكمله. إن هذا لهو قاع السرية الأعمق. إنه ظلمة السينما.

تتفق كل التحليلات الاجتماعية الإيديولوجية على السمة الوصفية للأدب (وهذا ما يخفف قليلاً من ملاءمتها): وستكتب العمل في النهاية دائماً، مجموعة اجتماعية خائبة أو عاجزة، كانت قد وضعتها خارج المعركة ظروف تاريخية، واقتصادية، وسياسية. وسيكون الأدب هو التعبير عن هذه الخيبة.

تنسى هذه التحليلات (وهذا طبيعي، لأنها تفسيرات مؤسسة حصراً على البحث عن المعنى) قفا الكتابة الرائع: المتعة: إنها متعة تستطيع أن تنفجر عبر القرون، خارج بعض النصوص المكتوبة، تمجيداً للفلسفة الأكثر كآبة وشؤماً.

إن اللسان الذي أتكلم به في نفسي لا ينتمي إلى زمني : إنه ، بطبيعته ، اصطدام مع الشك الإيديولوجي . ويجب عليّ ، إذن ، أن أناضل معه . وإنني إذ أكتب ، فلأنني لا أريد ما أجد من الكلمات : إنني أكتب اختلاساً . ويكون هذا اللسان قبل الأخير هو لسان لذتي في الوقت نفسه ! إنني أقرأ زولا على طول الأمسيات . كما أقرأ

بروَست، وفيرن، ومونت ــ كريستو، ومذكرات ســائح. وإني لأقرأ ، في بعض المرات ، جوليان غرين . إن هذه هي لذتي ، ولكنهــا ليست متعتي : فحظ هذه لا يأتي إلا مع الجــديــد المطــلق . ذلك لأن الجديد وحده هو الذي يهز الوعي (يلغيــه) . (هل هو سهــل ؟ أبداً : إن الجديد لا يكون في تسع حالات من عشر سوى قالب مكرر عن الجدة) .

ليس الجديد دُرْجة . إنه قيمة ، وأساس لكل نقد : فتقييمنــا للعــالم لم يعد ينصب مباشرة على الأقل، كما هي الحال عند نيتشه، على التعارض بين نبيل ووضيع، ولكن على القديم والجديد (لقد بدأ شبق الجديد في القرن الثامن عشر: وإنه لتحويل طويل، لا يزال يغذ السير).

لم تعد أمام المرء سوى طريقة واحدة لكي ينجو من استــلاب المجتمع الحاضر : إنها الهروب إلى الأمام . فكــل لسان قديم معرض للخطر ، وكل لسان ما إن يتكرر حتى يصبح قديماً . وإذا كان هذا هكذا ، فإن اللسان المحبّر (أي

اللسان الذي ينتج نفسه وينتشر تحت حماية السلطة) إنما هو لسان مكرر دستورياً . وعلى هذا ، فإن كل مؤسسات اللســان الرسميــة ، إنمـا هي آلات لتكـرار القول مراراً : فالمدرســة ، والرياضــة ، والدعاية ، والكتب الجماهيرية ، والأغنية ، والأخبار ، تعيد دائماً قول البنية نفسها ، والمعنى نفســه . كما تعيد غالبـاً قول الكـلمات ذاتها : ذلك لأن القالب القولي المكرر إنما هو صنيعة سياسية ، وهو الصورة العظمى للإيديولوجيـا ، ويكون الجديد في مقابل هذا هو المتعة (يقول فرويد : « إن الجديد ليشكل عند البالغ دائماً شرط المتعة ») . وعن هذا ، ينتج المظهر الحالي للقوى : فمن جهـة ، ثمة عمـليـة تسطيح جماهيرية (وهي مرتبطة بالتكرار اللســاني) ــ إنه يستطيع أن يقوم خارج المتعة ، ولكنه حتماً لا يستطيع أن يقوم خارج اللذة ـــ وهناك ، من جهـة أخرى ، احتداد (هامشي ، ومنحرف عن المركز) يتجــه نحو الجديد ــ إنــه احتـداد مستهام ، يستطيع أن يذهب إلى حد تحطيم الخطاب : إنه محاولة تاريخية لبعث المتعة المكبوتة تحت ركام قوالب الأقوال المكررة .

لا يقوم التعارض (وهو سكين القيمة) بالضرورة بين متضــادات مخصصـة لهذا ، ومسماة من أجل ذلك (مثل المادية والمثالية ، الإصلاح والثورة ، إلى آخره) ولكنها تقوم دائـماً ، وفي كل مكــان ، بـين الاستثنــاء والقـاعدة . أما القــاعدة ، فهي الافراط ،، وأمـا الاستثنــاء فهو المتعـة .

ونضرب على ذلك مثلاً : إنه لمن الممكن في بعض الأوقات دعم استثناء المتصوفة . دعم كل شيء ما عدا القاعدة (العمومية ، قوالب الأقوال المكررة ، اللهجة : اللسان القويم) .

ويمكننا ، مع ذلك ، أن ندعي عكس هذا (غير أني لست الذي سيدعي هذا) : إن التكرار ، هو نفسه ، يولّد المتعة . وإن الأمثلة الإتنوغرافية* لزاخرة : فثمة ايقاعات استحواذية ، موسيقى سحرية ، صلوات ، شعائر ، ابتهالات بوذية ، إلى آخره : ويعني التكرار المفرط الدخول في الضياع ، وفي الدرجة صفر من المعنى . ولكن إليكم هذا : لكي يكون التكرار شبقياً ، يجب أن يكون شكلياً ، وحرفياً . وإن هذا التكرار في ثقافتنا ، هذا التكرار البارز (المفرط) ليصبح بعيداً عن المركز ، ومدفوعاً نحو مناطق هامشية من الموسيقى . وإن الشكل غير الشرعي للثقافة الجماهيرية ، إنما هو التكرار المشين : تكرار المضامين ،

* ـــ الإثنوغرافية : علم يبحث في خصائص الشعوب (م) .

والترسيمات الإيديولوجية ، ومحو التناقضات ، ولكن الأشكال السطحية تتغير : فثمة كتب على الدوام ، وبث اذاعي ، وأفلام جديدة ، وحوادث يومية . ولكنها ، جميعاً ، تحمل المعنى نفسه دائماً .

تستطيع الكلمة أن تكون شبقية بشرطين متعارضين ، على أن يكون كلاهما مفرطاً: إذا تكررت الكلمة تكراراً مبالغاً فيه ، أو على العكس من ذلك ، إذا كانت مباغتة ، وغضة بجدتها (ثمة كلمات تلمع في بعض النصوص ، وبها حضور مسلٍ ، وغير لائق — وليس مهماً أن تكون مدعية للمعرفة . وهكذا ، فإني شخصياً لأتلذذ بجملة لايبنتس: «... كما لو أن ساعات الجيب تسجل لها الأوقات كفاءة زمنية فيها من غير حاجة إلى عجلات ، أو كأنها الطواحين تطحن لها الحبوب خاصية طحنية فيها دون حاجة إلى شيء يشبه الرحى ») .

إننا لنجد مادة المتعة نفسها في الحالتين ، أي في الثلم ، والنقش ، والترخيم : أما ما هو محفور فمدكوك . وأما ما ينفجر فيفرقع .

إن القـالب القولي ، هو الكلمة مكررة خارج كل سحر ، وكل حماسة ، كما لو أنها طبيعية ، أو كما لو أن هذه الكـلمـة تعود كل مرة ، بمعجزة ، لتكون ملائمة ، وذلك لأسباب مختلفة . وكأن التقليد يستطيع ألا يكون محسوساً وكأنـه تقـليد : ثمة كلمـة تقـال من غير تحفظ ، فتدعي الكثـافة ، وتنسى إلحاحها الخاص . وقد أدلى نيتشـه بهذه الملاحظة ، ورأى أن « الحقيقة » ليست شيئاً آخر غير تعزيز استعـارات قديمة . حسنـاً ، إن القـالب القولي ، في هذه الحالة ، هو طريق « الحقيقة » الحاضر ، وهو السمة الجلية التي تنقل الزينة المبتدعة إلى الشكل المقنن والملزم للمعنى . (وسيكون جيداً أن يتصور المرء علماً جديداً للسانيات ، يدرس فيه ليس اصل الكلمات ، أو الاشتقاق ، ولا حتى انتشـارها ، أو المفردة المعجميـة ، ولكن تقدم تعزيزاتها ، وكثـافتهـا على امتداد الخطـاب التـاريخي . إن هذا العـلم سيكون من غير ريب علماً هدّاماً ، لأنه سيُظهر ، بالإضافة إلى الأصل التاريخي للحقيقة ، طبيعتها البلاغية واللسانية .

إن الحذر فيما يخص الأقوال المقولبة (بوصفه مرتبطاً بمتعة الكلمة الجديدة أو بالخطاب غير الثابت) إنما هو مبدأ من مبادىء التغير المطلق . ذلك المبدأ الذي لا يحترم شيئاً (سـواءً كان هذا على مستـوى المضمون أم على مستوى الاختيـار) . وإن الغثيان ليُقبل لأن الوصـل بين كلمتين مهمتين يجري بسهولة . ولكن ، ما إن يجري شيء بسهولة

حتى أهجره : وهذه هي المتعة . هل هذا انزعاج باطل ؟

إننـا لنجـد في قصـــة ادغار ألان بو ، أن السيد فـالدمـار ، المحتضر مغنـاطيسياً ، يعيش كالخشب جفـافاً بسبب تكرار الأسئلة التي تلقى عليه (يا سيد فالدمار ، هل أنت نائم ؟) . ولكن هذه الحياة غير مستقرة : إنها الموت الكـاذب ، الموت الشنيع . وهذا ليس نهاية ، لأنه الشيء الذي لا ينتهي (من أجـل حب الله ! ـــ بسـرعـة ! ـــ بسرعة ! ـــ أنيموني ، ـــ أو بسرعة ! أيقظوني بسرعة ! ـــ أقول لكـم إني ميت !) . إن الأقوال المقـلوبة ، هي هذه الاستحالة الغثيانية للموت .

إن الاختيـار السيـاسي ضمن الحقل الثقافي حبس للسان ـــ إنه متعة إذن . ومع ذلك ، فإن اللغة لتنطلق ثانية في شكلها الأكثر قوة (في الأقوال المقولبة سياسياً) . إن هذا اللسان ، يجب ابتلاعه حينئذٍ من غير غثيان .

ثمة متعة أخرى (في جوانب أخرى) : إنها تقضي بعدم تسييس ما هو مسيّس في الظاهر . كما تقضي بتسييس

ما هو غير مسيّس في الظاهر أيضاً . ولكن لا ، انظروا ، إننا نسيّس ما يجب أن يكون مسيّساً ، وهذا هو كل شيء .

العدمية هي : « تردي قيمة الأهداف العليا » . وإنها لوقت غير مستقر ، ومهدد ، لأن ثمة قيماً عليا أخرى تنتصب مباشرة ، وقبل أن تتهدم الأولى ، لتأخذ مكانها .وأما النزعة الجدلية فلا تقوم إلا بربط ايجابيات متتابعة . والاختناق ينشأ عن هذا في قلب الفوضوية نفسها . فكيف يمكن إذن تنصيب عجز كل القيم العليا ؟ . أبالسخرية ؟ . إنها تنطلق دائماً من مكان ثابت . أبالعنف ؟ . إنه قيمة عليا ومن أكثر القيم تقنيناً . أبالمتعة ؟ . أجل ، إذا لم تكن قد قيلت ، وبشرط ألا تكون عقدية . إن العدمية ، الأكثر منطقية ، ربما تكون مقنعّة : إنها تكون ، بطريقة ما ، مبطنة في المؤسسات ، والخطب المحافظة ، والأهداف الظاهرة .

لقد أسرّ إليّ (آ) بأنه قد لا يحتمل أن أمه كانت فاجرة ، ولكنه قد يحتمل هذا من أبيه . وأضاف : إن هذا لشيء عجاب ، أليس كذلك ؟ — وإنه ليكفيه اسم لكي تنقطع دهشته : إنه الأوديب . إن (آ) لقريب من النص في نظري ، لأن النص لا يعطي الأسماء — أو إنه يقصي الأسماء الموجودة . فهو لا يقول (وإذا قال ، فمن خلف أي قصد مريب ؟ : الماركسية ، البرختية ، الرأسمالية ، المثالية ، الزن ، إلى آخره . فالاسم لا يأتي إلى الشفتين ، إنه مجزأ في الممارسة ، وفي الكلمات التي هي ليست أسماء . والنص حين يذهب إلى نهايات القول ، ضمن انتاجية لسانية لا تريد أن تختلط مع العلم ، فإنه يفكك التسمية . وإن هذا التفكيك ليقربه من المتعة .

وردت بعض الأطعمة مسماة في نص قديم ، انتهيت تواً من قراءته (إنه مشهد من مشاهد حياة الكنيسة رواه ستندال) : الحليب ، الفطائر ، جبنة بالقشدة الشانتي ، مربيات البار ، برتقال مالطي، فريز مع السكر، أتكون هذه

لذة لمجرد العرض (يحسّ بها فقط القارىء النهم) ؟. ولكني لا أحب الحليب ، ولا المأكولات المحلاة . ونادراً ما ألقي بنفسي في تفاصيل هذه المأكولات الخفيفة . فثمة شيء آخر يجري . وهو يرتبط ، من غير شك ، بمعنى آخر لكلمة « عرض » . فعندما يعرض شخص ، في مناقشة من المناقشات ، شيئاً ما على محدثه ، فإنه لا يقوم إلا بعرض الحالة الأخيرة للواقع ، أي لما هو مستعصٍ فيه على المعالجة . وكذلك الحال بالنسبة إلى الروائي . فهو حين يذكر الطعام ، ويسميه ، ويخبر عنه (أي يتعامل معه بوصفه شيئاً جديراً بالذكر) ، فإنه يفرض على القارىء الحالة الأخيرة للمادة ، أي ما لا يمكن تجاوزه فيها ، ولا رده (وهذا بكل تأكيد ليس هو حال الأسماء التي ذكرناها سابقاً : ماركسية ، مثالية ، إلى آخره) . هذا هو !. يجب ألا تسمع هذه الصرخة كما لو أنها اشراقة ذكاء ، ولكن كما لو أنها كانت الحد نفسه للتسمية والخيال . وبناء على ذلك ، قد يكون لدينا في النتيجة واقعيتان : الأولى ، تفكك « الواقع » (أي ذاك الذي يثبت نفسه ولكنه لا يرى). والثانية، تقول «الواقع» (أي ذاك الذي يرى ولكنه لا يثبت نفسه). وإن الرواية التي تستطيع أن تخلط هاتين الواقعيتين ، لتضيف إلى المدرك عقلاً من الواقع ذيلاً من الخيال غير واقعي : وإنه لمما يثير الدهشة أن يأكل الناس في عام ١٧٩١ « سَلَطَةَ البرتقال مع عرق قصب السكر » ، كما هو

الحال اليوم في مطاعمنا : هذا مدخل للمقول التاريخي ، ولعناد الشيء (البرتقال ، عرق قصب السكر) في الوجود هنا .

يبدو أن فرنسياً من اثنين لا يقرأ . وهذا يعني أن نصف فرنسا محرومة — تحرم نفسها من لذة النص . وإننا لا نأسف مطلقاً على هذه النكبة الوطنية إلا من وجهة نظر انسانية . فالفرنسيون إذ ينأون بجانبهم عن الكتاب ، إنما هم يتخلون عن ثروة أخلاقية ، وقيمة نبيلة . ولعله من الأفضل صنع هذا التاريخ المظلم ، والغبي ، والمأساوي لكل الملذات التي تعترض عليها المجتمعات أو تتخلى عنها : ثمة لذة ظلامية .

يبدو أنه حتى وإن وضعنا نص اللذة في حقل نظريته ، وليس في حقله الاجتماعي (وهذا ما يؤدي إلى خطاب خاص ، لا يحتوي في الظاهر على أي هدف قومي أو اجتماعي) فثمة استلاب سياسي يكون هو السبب : إنه يسقط حق اللذة (بالإضافة إلى اسقاط حق المتعة) في كل مجتمع تستحوذ عليه أخلاقيتان : الأولى وهي الغالبية ،

وتمثل التسطيح . الثانية وهي مجموعة الأقلية ، وتأخذ بالدقة (سيـاسياً و / أو علمياً) . فكـأن فكرة اللذة لم تعد تستـهوي أحداً . وإن مجتمعنـا ليبدو هادئاً وعنيفـاً في آن واحد . وإنه ، على كل حال ، لمجتمع : عنّين .

إن موت الأب يحرم الأدب كثيراً من لذائذه . وإذا لم يكن ثمة أب ، فما الحاجة إلى رواية القصص ؟ ألا تعود كل قصة إلى الأوديب ؟ ألا يعني الفعل روى أن يبحث المرء عن أصله ، وأن يخبر عن خلافاته مع القانون ، وأن يدخل في جدلية الحنان والحقد ؟ أما اليوم ، فلقد رمينا جانباً بدفعة واحدة الأوديب والقصة : إننا لم نعد نحب ، ولم نعد نكره ، ولم نعد نروي . ولقد كان الأوديب ، بوصفه خيالاً ، يؤدي خدمة لشيء على الأقل : كان يؤدي إلى كتابة روايات جيدة ، كما يؤدي إلى سرد جيد . (كتبت هذا بعد رؤية فيلم City Girl فتاة المدينة لمورنو).

إن كثرة كثيرة من القراءات منحرفة . وهي تستلزم حدوث مفارقة . فالطفل إذ يعلم أن أمه لا قضيب لها ، فإنه يعتقد في الوقت نفسه أن لها واحداً (وقد أظهر فرويد مردودية هذا الاقتصاد) . وكذلك ، فإن القارىء يستطيع أن يقول دون توقف : إني لأعلم جيداً بأن هذه ليست سوى كلمات ، ولكن مع ذلك ... (إني لأنفعل تماماً كما لو أن هذه الكلمات كانت تقول الواقع) . وإن القارىء المأساوي هو القارىء الأكثر انحرافاً من بين كل القرّاء : فأنا أعلم جيداً أن أوديب سيسقط عنه قناعه ، وأن دانتون سيعدم بالمقصلة ، ولكن مع ذلك ...

بالنسبة إلى القصة المأساوية التي نجهل نهايتها ، ثمة مسح للذة ، وتقدم للمتعة (أما اليوم في الثقافة الجماهيرية ، فثمة استهلاك كبير « للمأساوي » ، وقليل من المتعة) .

ثمة قرب بين المتعة والخوف (فهل هو تطابق) . وإن ما ينفر من مثل هذا التقارب طبعاً ، ليس هو فكرة أن الخوف احساس مزعج ــ فهذه فكرة تافهة ــ ولكنه

احساس مشين برداءته. إنه المضروب عنه صفحاً في كل الفلسفات (إلا عند هوبز فيما أعتقد. إنه يقول: «لقد كان الخوف هو الهوى الوحيد في حياتي ») . ولذا ، فإن الجنون لا يرغب فيه (ربما ، ما عدا الجنون الذي مضت دُرْجته : Le Horla) ، وإن هذا ليمنع الخوف من أن يكون حديثاً : هذا رفض للمخالفة . وإنه لمن الجنون تركككم في غمار الوعي ، فهناك قدر أخير ، تبقى به الذات التي تخاف ذاتاً . غير أنها تعد ، في أعظم حد ، من الحالات العصبية (ونتكلم حينئذٍ على السأم ، تلك الكلمة النبيلة ، الكلمة العلمية : ولكن الخوف ليس هو السأم) .

هذه هي الأسباب نفسها التي تقارب بين الخوف والمتعة : فالخوف هو السرية المطلقة ، وليس هو هذا لأنه « لا يباح به » (واليوم أيضاً ، لا يوجد شخص مستعد لكي يبوح به) ، ولكن لأنه إذ يجزىء الذات ، ويتركها غير منقوصة ، فإنّا لا نجد في تصرفه سوى دوال مطابقة : فاللغة الهاذية مرفوضة بالنسبة إلى ذلك الذي يصغي إليها وهي تصعد فيه . « وإنني إذ أكتب ، فلكي لا أكون مجنوناً » . غير أن ما يريد باتاي قوله هو أن يكتب الجنون . ولكن من يستطيع أن يقول : « إنني أكتب لكي لا أخاف » ؟ . إن الخوف لا يطرد الكتابة ، ولا يرغمها ، ولا ينجزها : إنهما يتعايشان معاً منفصلين بفعل المتناقضات الأكثر سكوناً .

(نقول هذا ، دون أن نتكلم على حالة يحدث فيها فعل الكتابة خوفاً) .

كنت ، في احدى الأمسيات ، جالساً على كرسي في حانة من الحانات ، بين مستيقظ ونائم . حاولت لاعباً أن أعد كل اللغات التي تبلغ سمعي : موسيقى ، محادثات ، قرقعة الكراسي ، والكؤوس ، وجملة من الأصوات العالية التي ربما يكون مكانها المثالي في ساحة من ساحات طنجة (فقد وصفها سيفيرو ساردي) .

ولقد يتحدث هذا فيّ أيضاً (وهذا معروف جيداً) . وإن هذا الكلام المسمى « كلاماً داخلياً » ليشبه كثيراً ضوضاء الساحة ، وإنه ليشبه كذلك هذا التدرج في الأصوات الصغيرة التي تأتيني من الخارج : لقد كنت أنا نفسي مكاناً عاماً ، كنت سوقاً . وكانت الكلمات تمر عبري ، والتراكيب الصغيرة ، وأطراف الصيغ . فلم يكن لأي جملة أن تتشكل تماماً ، كما لو أن هذا الأمر كان هو قانون هذا اللسان . ولقد كان هذا الكلام الثقافي جداً ، والوحشي جداً في الوقت نفسه ، قاموسياً على وجه

الخصوص ، ومشتتاً . وكان يشكل في عبر تدفقه الظاهر ، انقطاعاً نهائياً : فهذه اللاجملة لم تكن شيئاً لا يمتلك قدرة بلوغ الجملة . إنها ربما كانت قبل الجملة . وهكذا ، فإن اللسانيات جميعاً ، تسقط فرضياً . ذلك لأن اللسانيات لا تؤمن إلا بالجملة ، ولقد أسندت إلى النحو الاسنادي كرامة مفرطة دائماً (بوصفه شكلاً يقوم على المنطق ، والعقلانية) . ولعلي أذكر هذه الفضيحة العلمية : لا توجد أي قواعد خاصة بضمير المتكلم (قواعد بهذا الذي يتكلم ، وليس بهذا الذي يُكتب . ولكي يكون البدء : قواعد الفرنسية المتكلّمة) . إننا متروكون للجملة (ومن ثم لتركيب الجملة) .

إن الجملة تراتبية: وإنها لتستلزم أنواعاً من التبعية، والتعليق، والتعدية الداخلية. وبهذا يكون تمامها: فكيف يمكن لنظام تراتبي أن يبقى مفتوحاً؟ إن الجملة قد تمت، وإنها لعلى وجه التحديد: هذا اللسان عينه، الذي اكتمل. غير أن الممارسة في هذا الشأن، تختلف عن النظرية. ونظرية

(تشومسكي) تقول إن الجملة انتصاب لا يتناهى (أي قابلة للتنشيط بشكل لا يتناهى). ولكن الممارسة ترغم على انهاء الجملة دائماً. » وإن كل نشاط إيديولوجي ليتمثل في شكل الجملة المنتهية تركيباً. ولنأخذ، ايضاً، هذه العبارة لجوليا كريستيفيا من قفاها: إن كل عبارة منتهية يتهددها الخطر بأن تكون ايديولوجية. وفعلاً، فإن سلطة الانهاء، هي التي تحدد التمكن في بناء الجملة، وتعيّن ــ كما لو أن الأمر يتعلق بكيفية عمل عليا تم الحصول عليها بصعوبة ــ عوامل الجملة. فالمعلم هو شخص ينهي الجملة. والسياسي الذي يجري حواراً، يبذل جهداً مضنياً وملاحظاً لكي يتخيل طرفاً تنتهي عنده جملته: وماذا سيكون لو أنه فشل في ذلك؟ سيلحق الضرر بكل سياسته!. والكاتب؟. يقول فاليري: «إننا لا نفكر بالكلمات، إننا لا نفكر بغير الجمل». وقد كان يقول هذا لأنه كاتب. ولقد يقال إنه كاتب، ليس عن ذاك الذي يعبر عن فكره، وعن انفعاله، أو عن تخيله عبر الجمل، ولكن عن ذاك الذي يفكر بالجمل: إنه مفكر ــ جمل (وهذا يعني أنه ليس مفكراً تماماً، ولا صانع جمل تماماً).

إن لذة الجملة لذة ثقافية جداً، وإن هذه الصناعة

التي ابتدعها البلاغيون، والقواعديون، واللسانيون، والأساتذة، والكتاب، والآباء، إن هذه الصناعة لتقوم على الإيماء بشكل يشبه اللعب إلى حد ما . ولقد نلعب بشيء استثنائي. وتكون اللسانيات قد أشارت إلى موضع المفارقة فيه جيداً: إنه مبني بلا تغيير، ومع ذلك، فإنه متجدد إلى ما لانهاية: إنه شيء يشبه لعبة الشطرنج.

اللهم إلا إذا كانت الجملة جسداً بالنسبة إلى بعض المنحرفين؟.

لذة النص. كلاسيكيات. ثقافة (إنه كلما ازدادت الثقافة، تعاظمت اللذة وتنوعت). ذكاء. سخرية، رقة، مسرة، تمكن، أمن: فن العيش. ويمكن للذة النص أن تعرف نفسها عبر الممارسة (من غير أن تتعرض لأي خطر من أخطار القمع): أما مكان القراءة وزمانها: فالبيت، والريف، ووجبة الطعام القريبة، والمصباح، والعائلة.

هنا حيث يجب أن تكون، أي بعيداً وليس بعيداً (بروست في الغرفة المؤرجة بالسوسن)، إلى آخره. وإن هذا لتعزيز رائع للذات (يحققه الاستيهام). وهو لا شعور مبطن. ويمكن لهذه اللذة أن تقال: ومن هنا يأتي النقد.

إن نصوص المتعة هي اللذة قِطَعاً، وهي اللغة قطعاً، وهي الثقافة قطعاً. إنها نصوص يكمن انحرافها في أنها كائنة خارج كل غاية يمكن للمرء أن يتخيلها، حتى وإن كانت غاية اللذة (فالمتعة لا ترغم على اللذة. بل إنها لتستطيع أن تثير الملل ظاهرياً). ولكن، عند الحدوث، فإن أي دفع بالغيبة لا يفيد. إذ لا شيء يعاد بناؤه، ولا شيء يمكن استرجاعه. فنص المتعة نص لازم لا يتعدى. وإن الانحراف في أقصى تطرفه هو الذي يعرّف المتعة: إنها تطرف مُتَجاوَز دائماً، تطرف فارغ، ومتحرك، ومفاجىء. وإن هذا التطرف ليضمن المتعة: فهو انحراف متوسط، يزدحم سريعاً بلعبة الغايات التابعة: خطوة، تعبير معلن، منافسة، خطاب، تباهي، إلى آخره.

يستطيع كل الناس أن يشهدوا بأن لذة النص ليست أكيدة: إذ لا شيء يؤكد بأن هذا النص نفسه، سيعجبنا مرة ثانية. إنها لذة هشة، ذوّبها المزاج، والعادة والظروف العوارض. إنها لذة عابرة (نحظى بها من خلال صلاة صامتة، نتوجه بها إلى الرغبة لكي نشعر بالراحة. وتستطيع هذه الرغبة أن تبطلها). ونتيجة لهذا، يصبح من غير الممكن أن

يجري الكلام عن هذا النص من وجهة نظر العلم الوصفي (ذلك لأن سلطته القضائية هي سلطة العلم النقدي: وهكذا تكون اللذة وكأنها مبدأ نقدي).

ليست متعة النص متعة عابرة. فهي أمتن من ذلك: إنها سابقة لأوانها. ولذا، فهي لا تأتي في وقتها. ولا تتعلق بأي نضج. وكل ما فيها يندفع اندفاعة واحدة. ولقد تظهر هذه الاندفاعة في الرسم أمراً بدهياً، ذلك الرسم الذي يُصنع اليوم: فهو ما إن يُفهم، حتى يصبح مبدأ الضياع غير المؤثر. ولذا، يجب العبور إلى شيء آخر. إذ كل شيء يتم، وكل شيء يتمتع من النظرة الأولى.

إن النص هو (وهكذا يجب أن يكون) ذلك الشخص المرح الذي يكشف عن دبره للأب السياسي.

لماذا توجد في بعض الكتب التاريخية، والروائية، وبعض السير (بالنسبة إلى بعضهم وأنا منهم) لذة في رؤية

تمثيـل « الحياة اليومية » لعصر من العصور، ولشخص من الشخصيـات؟. لمـاذا هذا الفضـول بالنسبة إلى التفاصيل الصغـيرة:المواقيت، العـادات، وجبات الطعام، المسـاكن، الثيـاب، إلى آخره؟ هل هو الذوق الاستيهـامي « للواقع » و(الصورة المادية لقولنا « كان ذلك »؟ أليس الاستيهام هو الذي يستدعي « التفـاصيل »، والمشهد الصغير، والخاص، والذي أستطيع أن آخذ مكـانـاً في داخـله بسهولة؟. وفي النتيجـة، هل يوجد « مستهـترون صغـار » (هؤلاء القراء) يجنون متعة من مسرح فريد: ليس من المسرح الرفيع، ولكن من المسرح الوضيع (ألا يمكن أن توجد أحلام، واستيهامات للوضاعة؟)

وهكذا، فإنه يستحيـل على المرء أن يتصـور تدويناً أكثر تماسكـاً، وأكثر تفـاهة من « حالة الطقس حاضراً » (وحالتـه ماضيـاً ». ومع ذلك، فقد استثيرت حفيظتي في أحد الأيام وأنا أقرأ، أو أحاول أن أقرأ Amiel. فقد اعتقد النـاشـر الفاضـل (وهذا واحد آخر يعمل على إبطال حق اللذة) أنه يحسن صنعاً إذ يلغي من هذه الجريدة التفاصيل اليـوميـة، وحـالة الجو على ضفـاف بحيرة جنيف. وذلك لكي لا يحتفظ إلا باعتبارات أخلاقية غثة: وعلى كل حال، فـإن حـالة الجو هذه، مـا كانت الشـيخـوخـة لتعـروهـا، ولا فلسفة Amiel.

يبدو أن الفن مشبوه تاريخياً، واجتماعياً ولهذا، يبذل الفنان نفسه جهداً لكي يهدمه.

وإني لأرى لهذا الجهد ثلاثة أشكال. فالفنان يستطيع أن يعبر إلى دال آخر: فإذا كان كاتباً، فبإمكانه أن يصبح سينمائياً أو رساماً. أو على العكس من ذلك، إذا كان رساماً، فبإمكانه أن يصبح سينمائياً، وأن يطور خطابات نقدية لا تتناهى عن السينما، وأن يرتد بالفن إرادياً إلى نقده. كما يمكنه أن يصرف الكتابة، ليخضع طوعاً لنمط الكتابة العامة، فيصبح عالماً، ومنظراً مثقفاً، فلا يتكلم أبداً إلا من موضع أخلاقي، نظيف من كل فجور لغوي. وإنه ليستطيع، أخيراً، أن يوقف نشاطه بتجرد وبساطة. فينقطع عن الكتابة، ويغير المهنة والرغبة.

والمحزن في الأمر، أن كل هذا الهدم، إنما يكون دائماً غير ملائم. فهو إما أن يضع نفسه خارج الفن، ولكنه يصبح حينئذ بذيئاً، أو هو يقبل أن يبقى داخل الممارسة الفنية، ولكنه يهب نفسه سريعاً للاسترجاع (الطليعة، هي هذا اللسان الجموح الذي سيكون مُسْتَرْجَعاً). وإن المزعج

في هذا التبادل إنما يأتي من أن هدم الخطاب ليس مصطلحاً جدلياً، ولكنه مصطلح دلالي: وإنه ليندرج طائعاً تحت الأسطورة السميولوجية الكبيرة « للمخالفة » (الأبيض يخالف الأسود). وستحكم الأشكال المفارقة بدءاً من هذا الوقت، هدم الفن (تلك الأشكال التي تفارق الرأي الشائع حرفياً): إن طرفي محور الاستبدال ملتصقان كل واحد منهما بالآخر التصاقاً يشكل التواطؤ أساسه: إذ ثمة اتفاق بنيوي بين الأشكال المعارضة والأشكال المعترض عليها.

(وإني لأفهم، على العكس من ذلك، أن التدمير الدقيق، ذلك التدمير الذي لا يهتم بالهدم اهتماماً مباشراً، إنما يتجنب محور الاستبدال ويبحث عن مصطلح آخر: إنه مصطلح ثالث، ولكن يجب ألا يكون، مع ذلك، مصطلحاً من مصطلحات التوليف. إذ يجب أن يكون بعيداً عن المركز، وغير مسموع به. فهل هناك مثل؟ إنه ربما يكون باتاي. فقد أبطل مصطلح المثالية، وكان سبيله في ذلك أنه استخدم نوعاً من المادية غير مسموع به. فأخذ فيها مكاناً كل من المنكر، والتقوى، واللعب، والشبقية المستحيلة، إلى آخره. وهكذا نجد أن باتاي لا يجعل الحياء معارضاً للحرية الجنسية، ولكن.. للضحك).

إن نص اللذة، ليس بـالضرورة ذلك النص الذي يحكي الملذات. وإن نص المتعة لم يكن قط ذلك النص الذي يروي المتعة. وإن لذة العرض ليست تلك اللذة التي ترتبط بموضوعها: إذ إن الإباحية غير مأمونة. ولو أننا أخذنا بمصطلحات علم الحيوان، فسيقال إن مكان اللذة النصية ليس في علاقة المحاكاة والنموذج (علاقة محاكاة)، ولكنه فقط في علاقة التغرير والمحاكاة (علاقة رغبة، وعلاقة انتاج).

يجب أن نميز، على كل حال، بين التصوير والعرض.

سيكون التصوير هو طراز ظهور الجسد الشهواني (على اختلاف في الدرجة، واختلاف في الطراز) في مظهر جانبي من مظاهر النص. ونضرب على ذلك مثلاً: يستطيع الكـاتب أن يظهر في نصه (جينيت، بروست). ولكنه لا يستطيع أن يظهر أبداً تحت الأنواع المختلفة للسيرة المباشرة (فذلك سيرهق الجسد، وسيعطي للحياة معنى، وسيحدد قدراً). أو أيضاً: يمكن أن نتصور رغبة ما لشخصية من شخصيات الرواية (وذلك باندفاعات عابرة). وأخيرا: يستطيع النص نفسه، لأنه بنية لرسم بياني وليس بنية محاكية، أن يتجلى في شكل جسد، مشطور إلى

موضوعات تتركز الشهوة فيها، وإلى مواضع شهوانية. وإن كل هذه الحركات لتشهد على صورة النص، الضرورية لمتعة القارىء. والفيلم ايضاً سيكون دائماً تصويرياً بشكل أكيد، بل وربما يكون كذلك أكثر من النص (ولهذا السبب، فإن الأمر يستحق انجازه) ـــ وإن كان لا يعرض شيئاً.

وقد يكون العرض، من جهته، تصويراً مشوشاً، ومزدحماً بمعانٍ أخرى غير ذلك المعنى الذي يقوم في الرغبة: إنه فضاء ادعاء الوجود في مكان آخر دفعاً بالغيبة (واقع، أخلاق، احتمال، سهولة القراءة، حقيقة، إلى آخره). وإليكم نصاً يتكون من عرض خالص: كتب باربي دوريفيلّي عن عذراء ما ملانغ: « إنها مستقيمة القامة جداً، وناهضة الطول رصينة، فالكائنات الشفافة كائنات مستقيمة. وإننا لنعرف النساء العفيفات من قاماتهن وحركاتهن. وإننا لنعرف النساء الشهوانيات كذلك. فهن إذا مشين تلكأن، وتراخين، وتمايلن، حتى لكأنهن دائماً وشيك سقوط ».

ولعلكم تلاحظون سريعاً أن طريقة العرض قد استطاعت أن تبدع فناً (ومن ذلك الرواية الكلاسيكية)، كما أبدعت علماً أيضاً (إذا أخذنا علم الخطوط مثلاً، فسنجد أننا نستنتج من ليونة حرف من الحروف خمول الناسخ). وإنه لمن العدل في النتيجة، ومن غير حذلقة، أن نقول مباشرة إن العرض إيديولوجي (بسبب امتداد معناه التاريخي). وإنه لمن المؤكد، كما يحصل ذلك غالباً، أن العرض

يتخذ محاكاة الرغبة نفسها موضوعاً له. ولكن الرغبة إذ ذاك، لن تخرج أبداً من الإطار، أو من اللوحة. إنها ستتجول بين الشخصيات. وإذا كان لها ثمة متلق، فإنه سيمكث داخل الخيال (وتبعاً لذلك، يمكننا أن نقول إن كل نظام إشاري يسجن الرغبة في شكل المفاعلين (actants)، بغض النظر عن جدته، إنما هو نظام إشاري يقوم على العرض. والعرض هو هذا: إنه عندما لا يخرج شيء، ولا يقفز شيء خارج الإطار: خارج اللوحة، والكتاب، والشاشة).

ما أن تقولوا كلمتين عن لذة النص في بعض الأمكنة، حتى تجدوا رجلين من رجال الدرك مستعدين لإلقاء القبض عليكم: إنهما الدركي السياسي، والدركي ـــ المحلل النفسي: فاللذة إما أن تكون تفاهة و/ أو أن تكون شعوراً بعقدة الذنب. وهي أيضاً إما أن تكون عطالة أو عبثاً. وهي، أخيراً، إما أن تكون فكرة طبقية أو وهماً.

إن هذا قديم، تقليد قديم جداً: فلقد كبتت كل الفلسفات تقريباً مذهب اللذة. ولا نجد المطالبة بمذهب اللذة، إلا عند أناس هامشيين مثل ساد، وفورييز. وأما بالنسبة إلى نيتشه نفسه، فمذهب اللذة تشاؤم عنده. فاللذة

لا تتوقف عن أن تكون خائبة، ومحبطة، لصالح قيم قوية ونبيلة مثل: الحقيقة، والموت، والتقدم، والنضال، والبهجة، إلى آخره. وإن خصمها المنتصر، إنما هو الرغبة: إنهم يحدثوننا دون انقطاع عن الرغبة، ولكنهم لم يحدثونا قط عن اللذة. فللرغبة شرف معرفي، وليس للذة. ولقد نقول إن المجتمع (مجتمعنا) يرفض (وقد انتهى إلى التجاهل) المتعة رفضاً قاطعاً، وإنه لا يستطيع أن ينتج سوى نظريات بالمعرفة القانونية (والاعتراض عليها). ولكنه لا يستطيع أن ينتج أبداً نظريات تخص غيابها. أو بقول أفضل: إنه لا يستطيع أن ينتج نظريات ببطلانها. وإن هذا الاستمرار الفلسفي للرغبة، لأمر يثير الفضول (لأنه لم يعرف الاكتفاء قط): وهذه الكلمة، ألا تدل على « فكرة طبقية »؟. (قرينة لدليل واضح التلفيق، ومستحق للذكر مع ذلك. إنه قولنا: إن الاتجاه « الشعبي » لا يعرف الرغبة — إنه لا يعرف شيئاً سوى الملذات.

إن الكتب المسماة الكتب « الشبقية » (يجب أن نضيف فواتير شائعة، لكي نستثني ساد وآخرين مثله) لتمثل

المشهد الشبقي بصـورة أقل مما تمثل انتظـاره، وتحضـيره، وصعوده. وإن « إثارتها » لتكمن في هذا. وعندما يتم تنفيذ المشهد، فمن الطبيعي أن تكون ثمة خيبـة، وشعور بنقص داخلي. ونصف هذه الكتب بقول آخر: إنها كتب للرغبة، وليست للذة. أو نقـول بخبث أكبر: إنهـا لتضع اللذة في مشهد كما يراه المحلل النفسي، وهكذا، فإن معنى واحداً يقول هنا وهناك: إن كل هذا باعث للخيبة.

(يجب تجاوز صرح التحـليل النفسي ــ لا الدوران حوله، كما تدور الطرق الرائعة لكبرى المدن، تلك الطرق التي نستطيع أن نلعب خلالها، ونحلم، إلى آخره. فهذا خيال).

ثمة صـوفيـة نصـوصيـة، كما يبدو. وإن كل الجهد فيها لينصب لجعل لذة النص لذة مادية. ولجعل النص موضوعاً للذة، شأنه في ذلك شأن غيره. وهذا يعني: إما أن يقترب النص من « لذائذ » الحياة مثل (الطعام، والحديقة، واللقاء،

والصــوت، والوقت، إلى آخره)، وبهذا يتم إلحاقه بالجدول الشخصي لشهواتنا. وإما أن يتم، بوساطة النص، فتح شق للمتعة، وللضياع الذاتي الكبير. وحينئذ، نطابق هذا النص مع الأوقـات الأكثر تجريداً للانحراف، وبـأماكنـه السـرية. والمهـم في كل هذا هو تعادل حقل اللذة وإلغاء التعارض الكاذب بين الحياة العملية والحياة التأملية. ويظهر من هذا، أن لذة النص مطلب يتجه تحديداً ضد إقصاء النص. ذلك، لأن ما يقوله النص، من خلال خصوصية اسمه، هو كلية حضور اللذة، وغياب المتعة عن كل مكان.

لنفترض وجود كتاب (نص)، تُضفر فيه علاقة كل المتع وتنسج بشكـل شخصي لا مثيل له: متع « الحياة »، ومتع النص. فمـا سينتج عن هذا هو أن السـوابق نفسهـا ستحجز القراءة، والمغامرة.

يمكن للمرء أن يتخيـل علمـاً للجمال (هذا إذا لم تكن هذه الكـلمة بخسـة القيمة) مؤسسـاً إلى أبعد مدى (كلياً، وجذرياً وبكل الاتجاهات) على لذة المستهلك، مهما كان شأنه، وطبقته، والمجموعة التي ينتمي إليها، ومن غير تحيز لثقافات ولألسنة معينة: قد تكون النتائج هائلة، وربما تكون

محزنة (لقد مهد بريخت لمثل جماليات اللذة هذه. وهي الشيء الذي يُنسى من بين كل مقترحاته في معظم الأحيان).

إن الحلم ليضع تحت الضوء مشاعر أخلاقية رهيفة رهافة قصوى، بل وميتافيزيقية. وإنه ليدعم المعنى الأكثر دقة للمعاني الانسانية. وهو يسمح بالاختلاف الراقي. ويمتلك معرفة من أعلى المعارف الحضارية. وباختصار، إن له منطقاً واعياً، مترابطاً ترابطاً رهيفاً لا مثيل له، لا يستطيع امتلاكه سوى عمل يقظ مكثف. وبإيجاز، إن الحلم يجعل كل ما ليس فيّ، وما ليس أجنبياً عني يتكلم: إن هذه نادرة غير متحضرة، صُنِعَتْ بمشاعر جد متحضرة (سيكون الحلم عاملاً حضارياً).

يُبرز نص المتعة غالباً هذا التميز (إدغار ألان بو). ولكنه يستطيع أيضاً أن يعطي الصورة المضادة (وإن كانت مجزأة هي أيضاً): إنها طرفة مقروءة جداً، بمشاعر مستحيلة (السيدة إدواردا، لباتي).

أي نوع من العلاقة يمكن أن تقوم بين لذة النص ومؤسسات النص ؟. إنها علاقة جد رفيعة. إن نظرية النص، تجعل المتعة مسلمة من مسلماتها. وبهذا، سيكون مستقبلها المؤسساتي نادراً: فما تؤسسه، وما تنجزه من صعود، إنما هو ممارسة (ممارسة الكاتب) وليس علماً بحال من الأحوال، أو منهجاً، أو بحثاً، أو علم تربية. فهذه النظرية، لا تستطيع، بسبب مبادئها بالذات، إلا أن تنتج منظرين أو ممارسين (كتبه)، لا أن تنتج متخصصين بأي حال من الأحوال (نقاداً، باحثين، أساتذة، طلاباً).

ليست السمة الحتمية للغة الواصفة في كل بحث مؤسساتي فقط، هي التي تقف حجر عثرة أمام كتابة نص اللذة. فنحن أيضاً لا نقدر، حالياً أن نتصور علماً حقيقياً للصيرورة (يستطيع وحده أن يستقبل لذتنا، من غير أن يلبسها لباساً غريباً من الوصاية الأخلاقية): « ... لسنا حاذقين كفاية لكي ندرك جريان الصيرورة الذي قد يكون مطلقاً. فالدائم لا يوجد إلا بفضل أعضائنا الفظة. فهي توجز الأشياء، وتقودها نحو مخطط عام. بينما لا يوجد شيء على هذا الشكل. فالشجرة هي شيء جديد في كل لحظة. وإننا لنؤكد الشكل، لأننا لا نمسك بتلاليب الدقة لحركة مطلقة » (نيتشه).

إن النص، سيكون هو أيضاً تلك الشجرة التي ألزمتنا

أعضاؤنا الفظة بتسميتها (المؤقتة). وإننا علميون لنقص في دقتنا.

ما هو الإدلال (La SigiFiance) ؟ إنه المعنى من حيث هو انتاج حساسية شهوانية.

إن ما نبحث عنه، في جهات متعددة، يتلخص في إقامة نظرية للذات المادية. ويمكن لهذا البحث أن يمر في حالات ثلاث: إنه يستطيع، بادىء ذي بدء، أن يسلك طريقاً للتحليل النفسي، فينتقد، بشراسة، الأوهام التي أحاطت الذات الخيالية بها نفسها (ولقد برع الأخلاقيون الكلاسيكيون في هذا النقد). ويستطيع بعد ذلك — أو في الوقت نفسه — أن يذهب مذهباً أبعد. فيقبل الانشطار المدوِّخ للذات، ويصفها بالتناوب المجرد، ذلك التناوب بين الصفر وانمحائه (وإن هذا ليهم النص، لأن المتعة، إذ لا تقدر أن تقول نفسها فيه، فستمرر من خلاله قشعريرة إلغائها).

ويستطيع البحث، أخيراً،أن يعمم الذات « روح متعددة »، « روح فانية ». وهذا لا يعني أنه سيجعلها جماهيرية، أو جماعية. وهنا نجد أيضاً النص، واللذة، والمتعة: « وليس لنا الحق أن نسأل من إذن، هذا الذي يؤول ؟ فالذي يوجد هو التأويل نفسه. وهو شكل من أشكال إرادة القوة (ولا يوجد بوصفه « كائناً »، ولكن بوصفه سيرورة، وصيرورة) ومن حيث هو « هوى » (نيتشه).

يمكن للذات حينئذ أن تعود ثانية. ليس بوصفها وهماً، ولكن بوصفها خيالاً. فثمة لذة مستخلصة من طريقة يتخيل المرء بها نفسه فرداً، ومن ابتداع الخيال الأخير من بين الأخيلة النادرة: إنه الحيز الخيالي من الهوية. وإن هذا الخيال لم يعد وهماً من أوهام الوحدة. إنه، على العكس من ذلك، مسرح المجتمع الذي تظهر فيه تعدديتنا.: إن لذتنا فردية، ولكنها ليست شخصية.

إنني، في كل مرة، أحاول فيها أن « أحلل » نصاً منحني لذة، فإن ما أجده ليس « ذاتيتي ». إن ما أجده « فرديتي ». ذلك المعطى الذي يجعل من جسدي منفصلاً عن الأجساد الأخرى. فيملّكه ألمه، أو يملّكه لذته: إن ما أجده هو جسد المتعة. وإن جسد المتعة هذا، هو أيضاً ذاتي التاريخية. فأنا في المحطة الأخيرة لتأليف دقيق بين عناصر السيرة، والعناصر التاريخية، والاجتماعية، والعصابية (التربية، الطبقة الاجتماعية، الشكل الخارجي للطفولة، إلى آخره)، في هذه المحطة أنهي لعبة المتناقض للذة (الثقافية وللمتعة (غير الثقافية). ثم إنني لأكتبني بوصفي ذاتاً وضعه حالياً في غير موضعها، ولأنها جاءت إما بعد أوانها بكثير، وإما قبل أوانها بكثير (إن كلمة كثير لا تشير إلى ندم، ولا إلى خطأ، ولا إلى سوء الحظ، ولكنها تدعو فقط إلى مكان ملغى المكان): إنها ذات تنطوي على مغالطة تاريخية، إنها ذات في حالة انحراف.

قد نستطيع أن نتخيل نموذجاً لملذات القراءة — أو أن نتخيل نموذج قراءات اللذة. ولن يكون هذا النموذج. اجتماعياً، لأن اللذة ليست نعتاً، ولا منتوجاً، ولا انتاجاً. ذلك لأنها لا تستطيع إلا أن تكون تحليلاً نفسياً، يُلزم علاقة

عصابية القراءة بالشكل الهاذي للنص. وإن المولّه الجنسي (Fétichiste)* سيتوافق مع النص المقطع، كما سيتوافق مع تفتيت الشواهد، والصيغ، والمضروب على الطابعة، ومع لذة الكـلمـة. وأمـا الشخص الاستحواذي، فستكون له لذة الحرف، واللغـات الثـانيـة، المقتلعة، واللغـات الواصفـة (وستجمع هذه الطبقـة كل عشـاق اللفظ، واللسـانيين، وعلمـاء الإشـارة، وفقهـاء اللغة: إنها ستجمع كل هؤلاء الذين بالنسبـة إليهـم، يعود اللسـان ثانية). وأما الموسوس، فيستهلك، أو سينتج نصوصاً مفتولة، وحكايات تم البناء عليهـا بوصفهـا استدلالات وأبنية تم وضعها لكونها ألعاباً، والتزامات سرية. وأما ما يخص المهستر (المتعارض جداً مع الشخص الاستحواذي) فسيكون ذلك الذي يأخذ النص واثقـاً به، فيدخل في ملهـاة لا أسـاس لها، ولا حقيقـة، وسـيرتمي عبر النص (وهذا أمر يختلف عن إسقاط النفس فيه).

تعني كلمة نص (Texte) النسيج (Tissu). ولكن،

---

* ـــ إن المولّه الجنسي هو الذي يركز الشهوة الجنسية على جزء من الجسد (م) .

بينما صُنِّف هذا النسيج دائماً، وإلى الآن بوصفه إنتاجاً، وحجاباً جاهزاً، يقف المعنى (الحقيقة خلفه إلى حد ما، فإننا سنركز الآن، داخل هذا النسيج، على الفكرة التوليدية التي يتخذها النص لنفسه، وينشغل بها من خلال تشبيك دائم. وإن الذات إذ تكون ضائعة في هذا النسيج ـ هذا النسيج ـ تنحل فيه، كما لو أنها عنكبوت تذوب هي نفسها في الافرازات البانية لنسيجها. وإذا كنا نحب الألفاظ المستحدثة، فإننا نستطيع أن نعرف نظرية النص بأنها علم صناعة نسيج العنكبوت، لأن (hypho تعني نسيج العنكبوت).

على الرغم من أن نظرية النص قد عنيت بإلإدلال (la signifiance) باسمه (بالمعنى الذي أعطته جوليا كريستيفا لهذه الكلمة) بوصفه مكاناً للمتعة، وعلى الرغم من أنها قد أكدت في وقت واحد على القيمة الشبقية والنقدية للممارسة النصية، فإن هذه المقترحات كانت غالباً منسية، ومكبوتة، ومخنوقة. ومع ذلك نقول: هل يمكن إدراك المادية الجذرية التي تميل هذه النظرية إليها من غير فكرة اللذة والمتعة ؟. ألم يكن نوادر الماديين في الماضي، كل على طريقته: إيبيقور،

وديدرو، وســـاد، وفوريـير ذوي نزوع واضح إلى مذهب السعادة ؟

ومع ذلك، فإن مكـان اللذة في نظرية النص ليس مؤكداً، ولكن سيأتي يوم، نشعر فيه بضرورة الإسراع بفتح النظـريـة قـليـلاً، وبنقـل الخطـاب، واللهجـة التي تتكرر، وتتقوى، لنعطيها هزة السؤال. ألا إن اللذة هي هذا السؤال. غير أن اللذة، لأنها اسم بذيء وسافل (من ذا الذي يقول عن نفسه اليوم إنه شهواني من غير ضحك ؟)، ألا تستطيع أن تعيق عودة النص إلى الأخلاق، وإلى الحقيقة: أعني إلى أخلاق الحقيقة: إن هذا لأمر غير مباشر، إنه « انزلاقي » إذا جاز القول، وإن نظرية النص، من غيره، ستعود كما كانت: نظاماً مركزياً، وفلسفة للمعنى.

إننا مهما قلنا، فلن نقول أبداً ما فيه الكفاية عن قوة تعليق اللذة: إنه توقيف يجمد بعيداً كل القيم المقبولة (المقبولة بـالمرء ذاته). وأما اللذة، فإنها حيـادية (إنها أكثر أشكـال الشيطان انحرافاً).

ويمكن القول على الأقل، إن ما تعلقه اللذة، إنما هو القيمة الدالة: القضية (الصحيحة). « يعمل دارميس ماسحاً للأرض. وهو يُحاكَمُ في هذا الوقت، لأنه أطلق الرصاص على الملك. وإنه ليسجل أفكاره السياسية... فما يعود، في معظم الأحيان، على قلم دارمس، هو الأرستوقراطية. وإنه ليكتب هذه الكلمة (Haristaukrassie). إن الكلمة المكتوبة بهذا الشكل، لهي كلمة رهيبة... ». وإن هيجو في (حجارة) ليقدر أيما تقدير شذوذ الدال. وإنه ليعرف أيضاً أن هذا الانتعاظ الإملائي، إنما يأتي من « أفكار » دارميس: إن أفكاره تعني قِيَمَه، وإيمانه السياسي، والتثمين الذي يجعله بالحركة نفسها: يكتب، ويسمي، ويخطئ في الإملاء، ويتقيأ. ومع ذلك: كم يجب أن تكون مملة، مذكرة دارميس السياسية !.

إن لذة النص، هي هذا: إنها القيمة المنتقلة إلى قيمة الدال الفاخر.

إذا كان من الممكن للمرء أن يتخيل علماً جمالياً للّذة النصوصية، فيجب أن يُدخل فيه: الكتابة بصوت مرتفع. إننا لا نمارس هذه الكتابة الصوتية (والتي ليست هي الكلام

على الاطلاق)، ولكنها، من غير ريب، هي التي أوصى بها أرتو ونشدها سولليرز. ألا فلنتكلم كما لو أنها كانت موجودة.

كانت البلاغة، قديماً، تحتوي على جزء منسي، حذفه المعلقون الكلاسيكيون: إنه الفعل. ويتألف من مجموعة من الطرق التي تسمح خصوصاً بإخراج الخطاب جسدياً: والمقصود بهذا، هو مسرح التعبير، والخطيب ــ المهرج « المعبر » عن غضبه، وعن رحمته، إلى آخره.

إن الكتابة بصوت مرتفع، ليست كتابة تعبيرية. إنها تترك التعبير للنص ــ الظاهرة، ولقانون الاتصال المنظم. وأما بالنسبة إليها، فإنها تنتمي إلى النص ــ التكويني، وإلى الإدلال. وإنها لمحمولة، ليس بوساطة الإمالات المأساوية، والنبرات الماكرة، والحركات الصوتية المجاملة، ولكن تحملها رنة الصوت التي هي رنة مختلطة من الجرس ومن اللسان، والتي تستطيع، إذن، أن تكون هي أيضاً، مثل النطق، وأن تكون مادة فن: فن قيادة المرء لجسده (ومن هنا تكون أهميتها في مسارح الشرق الأقصى).

إن الكتابة بصوت مرتفع، بالنسبة إلى أصوات اللغة، ليست علماً لوظائف الأصوات، ولكنها علم للأصوات. وإن هدفها لا يكمن في وضوح الرسالة، أو في مسرح الانفعالات. إذ إن ما تبحث عنه (من خلال منظور للمتعة) هي الحوادث الدافعة، واللغة التي يغطيها الجلد. وهي النص حيث نستطيع أن نسمع رنة الحنجرة، وتزلّج الحروف

الصامتة، ولذة الحروف المتحركة، وكل الأصوات المجهورية للشهوة العميقة: تمفصل الجسد، واللغة، وليس تمفصل المعنى، واللسان.

ثمة فن من فنون النغم، يستطيع أن يعطينا فكرة عن هذه الكتابة الصوتية. ولكن بما أن هذا النوع من الفن قد مات، فلربما نجد هذه الفكرة في السينما بسهولة أكبر. ويكفي السينما، فعلاً، أن تأخذ صوت الكلام عن قرب (وهذا في المحصلة هو التعريف الشائع «لرنة» الكتابة)، لتجعل الأنفاس، والحصى، ولباب الشفاه، وحضور الخطم الانساني كله مسموعاً في ماديته، وفي حسّيته (وسيان في ذلك إذا كان الصوت والكتابة غضين، وطريين، ولزجين، وبرغلاً ناعماً، ومرتعشين كما لو كانا خطم حيوان)، وذلك لكي تنجح في حمل المعنى بعيداً جداً، وفي إلقاء جسد الممثل المجهول، كما يقال، في أذني: حينئذ تكون ثمة برغلة، فانقباض، فمداعبة، فحك، فتقطيع: حينئذ تكون ثمة متعة.

الفهرس

مركز الانماء الحضاري

الأعمال الكاملة

رولان بارت

قريباً

○ مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص
○ نقد وحقيقة

مركز الإنماء الحضاري

قريباً

- النقد الأدبي في القرن العشرين — جان ايف تاديه
- شعرية أحلام اليقظة — غاستون باشلار
- الأسلوبية — بيير جيرو
- مفهوم الادب — تزفيتان تودوروف